índice
de artes y letras

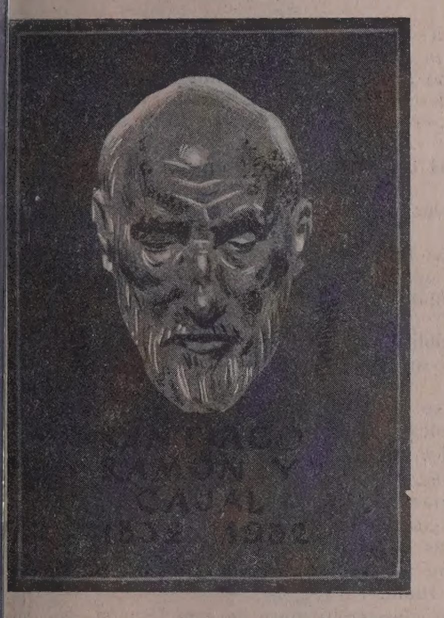
AÑO 7 ✶ NUM. 51 (XXXI) MADRID, 15 DE MAYO 1952 PRECIO: 7 PTAS.

Cajal responde a Pío Baroja

«Usted no es español»

«Si yo fuera gobierno, a los malos españoles como usted, los condenaría a pena de azotes»

«Usted no me puede juzgar porque no me ha leído»



Cartel para el centenario del nacimiento de Ramón y Cajal, original del dibujante Blanco Varas.

Baroja, arbitrario e injusto a veces con sus contemporáneos—lo cual, por lo demás, suele ser achaque de grandes talentos—, aludió a los escritos de don Santiago con cierto o manifiesto desdén. Se refería don Pío, claro está, al valor literario o filosófico o simplemente de alta docencia de algunos libros de Cajal, de aquellos que escribió en los últimos años de su vida. Nosotros no estamos de acuerdo con don Pío, aunque le admiramos. Cajal tampoco, naturalmente. Pero las cuartillas donde don Santiago se defiende y ataca no son conocidas del lector español, por la sencilla razón de que permanecieron inéditas hasta hoy. Aquí van las razones con que Ramón y Cajal replica a Baroja con violencia y acritud, dignas de las críticas, acaso ligeras, del gran escritor vasco. ¡Significativa y curiosa lección de hasta dónde puede llegar el choque de dos temperamentos y dos visiones del mundo y de las cosas...!

CONTRA B.

Usted no me puede juzgar porque no me ha leído.

Es como juzgar a Sócrates por tocar la flauta o a Catón por haber de viejo aprendido el griego.

Usted no ve el espíritu de los libros. Critica usted a Juan Jacobo sin fijarse en que su título de gloria no es el *Diccionario musical*, ni el *Emilio*, ni siquiera el *Contrato social*—peligroso y lleno de inepcias—, sino *Julia*, donde se revela un escritor admirable de exquisita sensibilidad y con un sentimiento de la naturaleza que los románticos imitaron después.

Usted no ve que los libros de Plutarco tienen un sabor pedagógico (imitación de los héroes), mientras que Diógenes Laercio es un erudito, ramplón de estilo y que sólo habló en sus testamentos en contra de las debilidades de los astrónomos. En realidad, para conocer a Epicuro hay que leer el poema de Lucrecio. El resumen de Laercio es oscuro y deshilvanado. Tampoco ha comprendido usted a Tácito, ni a Suetonio.

Llama usted tartufismo a exponer reglas y consejos para la juventud, que han merecido aplauso (siete ediciones), y hacerlo, como era razón, en estilo llano y comprensible.

¡Que no me revelo como pensador! ¿Para qué? Primero, sé más que nadie que no lo soy, y, además, para estimular la vo-

Continúa en la pág. 6

2

V. no es español. Con un cinismo repugnante
trató de eludir el servicio militar, mientras los
demás nos batíamos en Cataluña, fuimos a Cuba
enfermamos en la manigua, caímos en la caquexia
palúdica y fuimos repatriados por inútiles a dos
en campaña y luego enfermos tratamos
de estudiar y trabajar para enaltecer a la patria
no con noveluchas bordes locales encomiadoras de
condotieros y conspiradores vascos, sino luchando
con la ciencia extranjera a brazo partido.
Si yo fuera Gobierno a los malos españoles
como V. que entran su orgullo y tienen a presión
despreciarlos, protegiendo la raza española los
condenaría a pena de azotes, y después a una
degradación lenta pero continua en Corte de oro.
Creo que así nos dejarían en paz.

RAMON Y CAJAL EN CASA DE UN DISCIPULO

por Fernando-Guillermo de Castro

El niño había visto siempre la fotografía de aquel señor de barba, colgada en la pared del despacho de su padre, en frente de la mesa atestada de libros y papeles. Cuando el niño nació, la fotografía debía estar ya en el mismo sitio. En la casa no había sólo aquélla, había otras varias del mismo señor de la barba; pero aquélla era la única en colores, y por eso al niño le gustaba más que ninguna otra. Acaso las demás no le gustaban, porque apenas si se fijaba en ellas. Al niño le asombraba la fotografía en colores. El señor de la barba aparecía de frente, sentado en un sillón, y se le veía hasta un poco más abajo de las rodillas. Al niño le gustaban mucho el rojo cardenal del respaldo del sillón, el blanco azulado de la barba y el color salmón muerto de la calva y el rostro. Y no era esto sólo: la fotografía en colores estaba colocada en un marco muy raro; un marco de talla en madera, cuajado de bolitas, ramas y hojas de laurel. A juicio del niño, aquel marco era también el más bonito de la casa. Por todas estas razones, con sus ojos redondos y asustadizos, el niño se paraba muchas veces a mirar allí al señor de la barba blanca, un poco azulada.

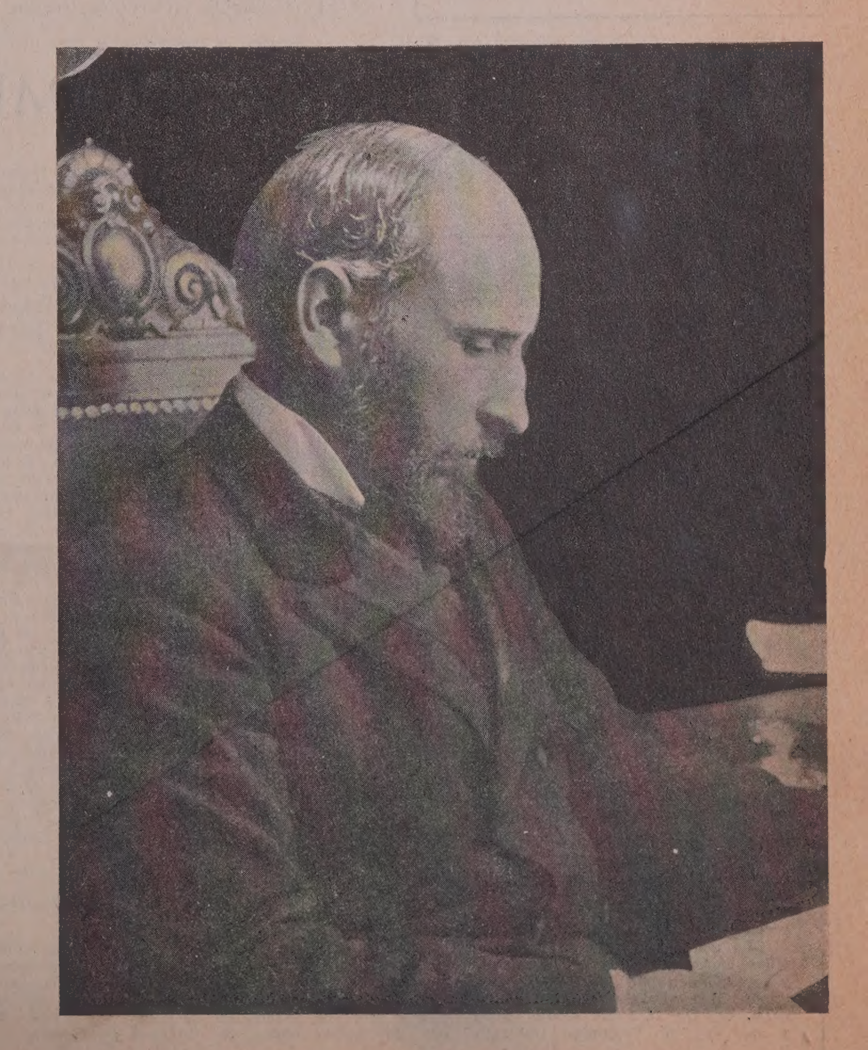
El niño había oído pronunciar siempre el nombre de Santiago, siempre con el *don* delante, y sabía que don Santiago era don Santiago Ramón y Cajal. El niño no habría podido comprender que a otro señor que no fuera el de la barba lo llamaran don Santiago. Don Santiago era don Santiago Ramón y Cajal, el retratado en la fotografía en colores y en las otras fotografías. Y el niño sentía un hondo respeto por don Santiago, porque sabía que aquel señor era más—más en todo—que su propio padre. Y su padre era..., ¡qué alto era su padre!

Al niño lo llevaron a veranear un año a la finca de sus abuelos, que tenía un parque lleno de pinos...

Una tarde iba muy contento, cogido de la mano grande y dura de su padre.

—¡Mira, el coche de don Santiago!—le dijo éste de pronto, a la vez que señalaba un automóvil negro, que se acababa de detener a pocos metros de distancia. Echaron a correr y, cuando llegaron, la puerta del

Continúa en la pág. siguiente



Nuestro gran *Premio Nóbel* en la madurez de su ciencia y su vida

RAMON Y CAJAL EN CASA DE UN DISCIPULO

Viene de la página anterior.

coche se abrió. Dentro estaba sentado el señor de la barba y, a su lado, una señora que se llamaba Dora; el niño se enteró de su nombre al saludarla su padre. Don Santiago parecía el mismo de la fotografía en colores. Don Santiago le dió con la mano unos golpecitos cariñosos en la cabeza y exclamó con voz profunda:

—¡Caramba, qué guapo está este chico!

Aquella misma tarde su padre le llevó a que conociera el hotel que don Santiago tenía en Cercedilla; la verja del hotel era de madera y estaba pintada en azul.

Otro día, por la mañana, el niño comenzó a jugar por los pasillos, como era su costumbre, y su mamá le llamó la atención:

—No hagas ruido, que papá está durmiendo; anoche se acostó muy tarde.

El niño fué al comedor; sobre una silla vió un periódico con la fotografía de don Santiago en la primera plana. La fotografía era verde, y el periódico el «A B C». Oyó a su mamá hablar por teléfono y contar a una tía suya que durante la noche pasada había muerto don Santiago. En ese momento pensó que su padre dormía y se dió cuenta de que no le debía molestar; decidió estarse muy quieto y silencioso. «Papá duerme porque don Santiago se ha muerto.»

Por la tarde, nada más comer, su mamá le arregló—le puso guapo—y se lo llevó con ella. Abajo estaban esperando sus abuelos en el coche; al niño le gustaban los leguis y la gorra de plato del chófer, porque parecía un militar. En el automóvil fueron hasta la calle de Alfonso XII y allí se detuvieron, sin bajarse ninguno. Había mucha gente, mucha gente, y casi todos eran señores. Cuando del portal de una casa de en frente salieron unos hombres llevando a hombros una caja de color caoba, la madre le dijo, gritando un poco: «¿Ves a papá? ¡Mírale!» Después sacaron muchas coronas de flores. Y cuando el coche negro, en el que habían metido la caja, echó a andar despacio, toda la gente lo siguió silenciosa. Unos motoristas marchaban a los lados. Dentro de la caja iba don Santiago muerto, y allí detrás, entre toda aquella gente, su padre.

El niño no sabía que aquel día era 17 de octubre de 1934.

F.-G. DE C.

Director:
Juan FERNANDEZ FIGUEROA
Subdirector:
Eusebio GARCIA-LUENGO

Con CARLO BO

Un libro tasado en 20 pesetas vale en Italia 800 liras



El notable profesor y crítico literario Carlo Bo ha visitado España y dado varias conferencias sobre literatura moderna italiana. Nos entrevistamos con él.

—Títulos de sus obras, por favor.

—*Jacques Rivière, Sainte-Beuve* y dos gruesos volúmenes sobre Ungaretti, Montale y otros escritores italianos de ahora. Esos volúmenes se titulan *Otto studi* y *Nuovi studi*.

—¿Sobre escritores españoles?

—He traducido a Lorca—una antología poética, *Yerma* y otras—, el *Idearium español* y *Los trabajos de Pío Cid*, de Ganivet; *En torno al casticismo*, de Unamuno, y la *Agonía del cristianismo*, con un largo estudio-prólogo; *El espectador*, de Ortega...

—¿Qué acogida tuvieron las traducciones de Lorca en Italia?

—Magnífica. De cada volumen se hicieron hasta cinco ediciones cuantiosas.

—¿No se ha dedicado a los poetas más modernos?

—Sí, he publicado una *Antología* donde incluyo desde Juan Ramón y Antonio Machado a Aleixandre y Diego.

—Estudios sobre españoles contemporáneos, ¿ha publicado?

—También. Un libro: *Carte spagnuole*, donde estudio a Unamuno, Machado, Ortega, etc.

—Cambiemos de tema. ¿Qué poetas son los más leídos hoy día en Italia? Me refiero a poetas italianos.

—Ungaretti, Montale, Cardarelli...

—Los maestros... ¿Y de los últimos?

—Mario Luzi.

—¿Títulos?

—*Avvento notturno, Umbrindise...*

—¿Otros poetas jóvenes destacados?

—Vittorio Sereni, Leonardo Sinisgalli...

—¿Qué tendencia poética y literaria en general se observa?

—Antes de la guerra, el hermetismo; después de la guerra, el neorrealismo.

—Ese neorrealismo ¿tiene algo que ver con el cinematógrafo?

—No.

—¿Zavattini?

—Carece de importancia. Fantasías..., ya se sabe.

—Ya. ¿Un escritor neorrealista importante?

—Elio Vittorini.

—¿Una obra suya?

—*Conversazione in Sicilia.*

—Ese neorrealismo ¿es fundamentalmente pesimista?

—Sí, pesimista, descarnado, amargo, desesperanzado.

—En resumen: ¿es alentador el florecer de las letras italianas?

—Sí. Pero el nivel quizá sea algo inferior al de antes de la guerra.

—¿Puede eso traducirse en que el fascismo alentaba al arte literario?

—Ninguna política ha favorecido nunca arte literario alguno. Pero no olvide que las épocas de poca libertad operan sobre el escritor, obligándole a agudizar su pensamiento, a hacerse más sutil.

—Hábleme del público.

—Los más leídos son los poetas.

—¿Es posible?

—Sí. La novela se lee poco. En cambio, los libros de Ungaretti, etc., han alcanzado muchas ediciones.

—¿Reciben ustedes nuestros libros, nuestras publicaciones?

—Poco. Y, además, su precio es inalcanzable. Un libro tasado en veinte pesetas vale allí ochocientas liras.

—No obstante lo cual, siempre hay personas como usted que aman nuestras letras y las estudian.

—Oh, sí; el fervor por la literatura contemporánea española es muy grande en Italia.

—Pues muchas gracias, en nombre de esta España, por haber contribuído tan eficazmente a ese fervor con sus traducciones y ensayos.

J. G.

NOTICIAS, PREMIOS Y CONCURSOS

GALICIA-NUEVA YORK

La Casa Galicia de Unidad Gallega de Estados Unidos ha acordado celebrar un concurso para premiar dos obras de carácter gallego.

Las condiciones del concurso son las siguientes: Se concederán dos premios. Uno de $200,00 (doscientos dólares, moneda americana) y otro de $100,00 (cien dólares). Las obras pueden ser en forma de ensayo, de novela, drama overso. Su tema se referirá a Galicia o a un personaje gallego, si es novela o ensayo; o a un mundo poético gallego, si está en verso. Los trabajos podrán estar escritos en gallego o en castellano. Las obras tienen que tener el tamaño de un libro. Se recibirán las obras en la Secretaría de Unidad Gallega hasta el 15 de noviembre de 1952, inclusive. Los trabajos vendrán en un sobre lacrado, en el que cada escritor pondrá el lema del mismo, y dentro, en una carta también lacrada, incluirá el título de la obra y el nombre de su autor. Estos trabajos serán calificados por un jurado formado por personas representativas de la colonia española de Nueva York, el cual dará a conocer su fallo en el mes de enero de 1953.

ZARAGOZA: CURSILLOS

La Institución «Fernando el Católico», de la Excelentísima Diputación Provincial de Zaragoza, ha editado el programa de los cursillos monográficos que desarrollarán las secciones de la Institución durante el año académico 1951-52. Los cursillos están divididos por secciones y coresponden a la de Filología Aragonesa dos cursillos, que estarán a cargo del Dr. D. Félix Monje Casao y del Dr. D. Francisco Indurain Hernández, bajo los epígrafes, respectivamente, de «La Ciencia del lenguaje y el estudio de los dialectos» y «Desarrollo de un seminario encaminado a la preparación de unos atlas de toponimia aragonesa». La Sección de Literatura Aragonesa desarrollará lecciones sobre *Literatura Aragonesa en la Edad de Oro*, a cargo de D. José Manuel Blecua y sobre *Humanistas Aragoneses* a cargo de D. Vicente Blanco García. D. Ricardo del Arco se ocupará de *La Falange Literaria Aragonesa del Renacimiento*, y el señor Marqués de la Cadena de *Cuatro literatos zaragozanos del siglo XIX*. Las secciones de Arte, de Historia, de Estudios Económicos y Sociales, de Arqueología y Numismática Aragonesa, etc., desarrollarán también sendos cursillos.

OBRA NUEVA

Sueños de Carnaval es el título de la novela de Antonio Martínez-Pagán que estos días pone a la venta en París el editor Calman-Levy. El autor, joven escritor español de quien ya nos ocupamos en INDICE a la parición de su primera y sorprendente novela—*Genaro*—ha escrito *Sueños de Carnaval* directamente en francés. Por el conocimiento que tenemos del original podemos anticipar que es obra de singular valor y que ha de causar fuerte impresión en los medios literarios europeos, tan fatigados de las reiteradas fórmulas novelísticas de los últimos años.

TRADUCCION

M. Madeleine Machet, notable poetisa y afortuna traductora al francés de varias obras de Eugenio D'Ors, traduce en estos momentos una colección de poemas inéditos de Tomás Seral destinados a ver la luz en la colección de un conocido editor parisino de libros de poesía.

JORNADAS MEROVINGIAS EN POITIERS

Tiene Poitiers el raro privilegio de celebrar este año el catorce centenario de la fundación del monasterio de la Santa Cruz, por la reina santa Radegonde, mujer de Clotario, uno de los hijos de Clovis. En este monasterio se oyó por vez primera el himno «Vexilla Regis prodeunt...», compuesto por el poeta Venantius Fortunatus, con ocasión de la recepción solemne de la reliquia que da su nombre al convento. Nunca, ni siquiera durante la gran Revolución, interrumpieron los benedictinos la recitación del oficio divino.

Entre las fiestas que marcan este aniversario memorable, el recuerdo de la gran reina franca y la continuidad de su obra de piedad y alabanza a través de los siglos, señalemos, además de las ceremonias realzadas por la presencia del Nuncio apostólico, una exposición, visitas explicadas a los monumentos merovingios de Poitiers, y tres jornadas merovingias que tuvieron lugar los días 1, 2 y 3 de mayo, organizadas por la Universidad.

«ADONAIS»

Se ha convocado el «Premio Adonais de Poesía de 1952», con arreglo a las siguientes bases fundamentales: Se otorgará un premio de 5.000 pesetas y dos accésits de 1.000 cada uno; el original ha de ser inédito y su extensión, aproximadamente, la que corresponde a los volúmenes de la Colección Adonais, que suelen tener como máximo cien páginas en octavo menor; los originales se presentarán por duplicado, a máquina, con el nombre y domicilio del autor; deben ser enviadas antes del 31 de agosto próximo, a nombre del Director de la Colección y a la Casa Editora, «Ediciones Rialps», S. A. Preciados, 35, Madrid.

«INTERNACIONAL DE PRIMERA NOVELA»

A partir del 1 de octubre de 1951 quedó abierto el concurso para la adjudicación del «Premio Internacional de Primera Novela», instituído por el editor José Janés. Los originales han debido encontrarse en posesión del mencionado editor, Muntaner, 316, Barcelona, el 31 de marzo de 1952. El veredicto del Jurado se hará público durante la actual primavera.

BARCELONA: «TEATRO DE JUVENTUD»

Jorge Grau y Alfredo Mañas escriben a INDICE desde Barcelona en nombre del «Teatro de la Juventud». Dan alguna noticia sobre sus propósitos con el epígrafe primero: *Ruego y saludo del Teatro de la Juventud a todos los jóvenes de tiempo y de corazón*. Entre otras cosas dicen: «Nuestra meta es esto: una sed incontenible de estrella, una necesidad inaplazable de hacer algo...» Y explican: «Tenemos una casa con teatro en la calle Ros de Olano, núm. 6. En ella queremos dar cabida a todas las inquietudes de la juventud y a la inquietud de todos los jóvenes. Estrenaremos cada mes una obra de teatro español joven, que representaremos tres veces en nuestra casa y luego la daremos a conocer por los pueblos ..» «De lo dicho se deduce claramente que necesitamos la colaboración de cuantos jóvenes quieran, puedan y sepan decir algo. A todos ellos, escritores, actores, presuntos directores, pintores, poetas o lo que sean, los esperamos en nuestra casa, personalmente o por escrito.»

VALENCIA: «AMIGOS DE LA POESIA»

La Agrupación Literaria «Amigos de la Poesía», de Valencia, nos envía el programa del acto que celebró el 21 de marzo, en el que tomaron parte J. S. García Viguer, V. Cases, F. Criado, Abelina San Pedro, A. Catalá, F. Arjona, M. del Pilar Monllor, V. Casp, Angelina Gatell, R. Vivó y Aurora Tomé. También hemos recibido un número de Cuadernos de Amigos de la Poesía, ediciones muy pulcras, que esta vez corresponden a un libro de poemas valencianos de Vicent Casp y Verger, titulado *Foc (visións de falles)*. Los próximos Cuadernos serán de Ricardo de Val, María Beneyto y Vicente Carrasco. El primero, con el título de *Hablo del sueño*, se debió a la pluma de Lucía Ballesteros Jaime. «Amigos de la Poesía» publica también una circular—ésta es la número 2, correspondiente a marzo de 1952—con diversa colaboración en prosa y verso de escritores y poetas valencianos.

"PREMIO CAFE GIJON, 1952"

IMPRESIONES DE UN MIEMBRO DEL JURADO

por EUSEBIO GARCÍA-LUENGO.

Se le ocurrió a José García Nieto—secretario permanente del «Premio Novela Corta Café Gijón», fundado y steado por Fernando-Fernán Gómez—e para el año 52 el Jurado estuviese mpuesto por los premiados en las dos nvocatorias anteriores, incluídos, claro tá los Premio finalistas, que también erecen el nombre de tales. En conseencia, éramos César González Ruano. nilio Ortiz Ramírez, Manuel Pilares y te servidor de ustedes. Faltaba, como prescindible, un quinto miembro del rado, y Nieto eligió a Eduardo Haro gglen. Este último y Ortiz Ramírez encargaron primeramente de leer las senta y una novelas presentadas. Cuan ellos hubieron terminado, nos las rertíamos los demás, pues no disponíaos—ni se exige—sino de un solc emplar.

OS PARENTESIS (Primer paréntesis: Yo creo ie descendió el número de novelas rescto de los años anteriores, aparte de ras causas, por la base de la convocaria de que *no serian devueltos los orinales*. Suele resultar oneroso o penoso ra muchos la obtención de una copia ecanográfica para exponerse a perderla í como así. Y pocos pueden tener seguidad absoluta en el éxito. Por lo demás, trataba de una cantidad respetable y en ianto a la calidad se manifestó inmeatamente de un muy digno nivel. Yo eo que la proporción de calidades en isi todos los concursos literarios viene ser la misma, poco más o menos. Se iede establecer de antemano unas cateorías proporcionales, admitiendo que el oncurso sea, en efecto, rigurosamente terario; pues hay otros concursos pseuoliterarios en que se premian corresponentemente otros valores, mejor dicho, i que se premia muy deliberada y espealmente la mala literatura. Y con toda izón.)

(Segundo paréntesis: Después de mi xperiencia de concursante y de jurado, ie inclino a creer que casi todos los faos son justos. Es decir, relativamente istos, con un margen imponderable de rbitrariedad, error, favoritismo, etc. lo obstante, son fundamentalmente jusos, pese a todos los rasgos que pueden tribuirse a cualquier justicia humana. Cuantas veces he oído impugnar un fao atribuyéndolo a manejos turbios, yo he creído en éstos, y siempre me ha arecido justificado, sobre todo a partir e cierta edad. Casi siempre he enconrado bastante concordancia entre el guso y las inclinaciones del Jurado y el reultado de su juicio. La mayor parte de as veces cualquier hipotético Jurado esponde a profundas inclinaciones sinceas en lugar de responder a convenienias inconfesables. Acerca de esto de las onveniencias he llegado también a moestas conclusiones. No he conocido a inguna persona radicalmente inteligene que traicione sus apreciaciones conustanciales sobre el mundo, la vida, los ombres y el arte, por lo que se suele lamar conveniencias. La inteligencia se econoce, entre otras cosas, por los juiios de ella derivados, y éstos son fatales.

Cuantas veces se atribuye a un crítico areceres distintos de aquellos que emie y sustenta a diario y sistemáticamene, se comete un error. El crítico en uestión es sincero, salvo matices insigificantes. Lo que ocurre es que tiene nal gusto, que, consecuentemente, está le acuerdo con lo que dice; lo que ocue es que si, por ejemplo, elogia una esupidez se debe a ser él mismo estúpido nás que a otra cosa. A esto se le puede lar la flexibilidad social que se quiera. Mas el juicio sincero, inherente a la toal personalidad resulta una fatalidad, omo dijimos.

Pues bien: es harto natural que los urados voten a sus amigos. Algunos reerán que, diciendo esto, intento escriir humorísticamente y con cinismo. No. Pretendo reflexionar con lógica y rigor. La amistad entre los escritores suele teer una raíz legítima y profundamente iteraria. Se agrupan por afinidades e ntereses. Pero entre unos y otras no hay isuras, y menos contradicciones. Dejenos esto, sin embargo, que nos alejaría emasiado de nuestro asunto. Digamos nicamente, para terminar este parénteis, que las influencias que en ocasiones uegan e intervienen decisivamente sueen también estar insertas en zonos o eseras de la literatura, y que cada cual iene su influencia allí donde más o meos le corresponde.

Habla de esta manera un derrotado en multitud de ocasiones en concursos varios. No me premiaron. Pero no por ello dejo de creer en que tenga un poquito de talento ni dejo de creer tampoco en la justicia de los Jurados. El problema es otro. El problema es el de los mundos diversos de la literatura, el de los gustos, la preparación, la formación...)

VOLVAMOS AL «PREMIO CAFE GIJON» Ortiz Ramírez y Haro Tegglen leyeron concienzudamente, abnegadamente. Durante la primera semana, Ortiz me iba comunicando sus impresiones. Más tarde, me dijo un día que después de haber leído treinta novelas no había podido seleccionar sino una, la de Celso Collazo, aunque el final no le gustaba demasiado, por encontrarle horrible y excesivo. Le quedaban por leer las que más juego dieron. Pronto se supo que éstas se debían a las plumas de Carmen Nonell, José María de Quinto, Rosa María Cajal, Celso Collazo, Vizcaíno Casas, Julio Angulo, Luis Castillo, Fernando Guillermo de Castro, Miguel Martín, Ignacio de Aldecoa, Simó Montó, Ana María Matute...

> El sistema de votación, un juicio sobre cada una de las novelas seleccionadas y otras interioridades.

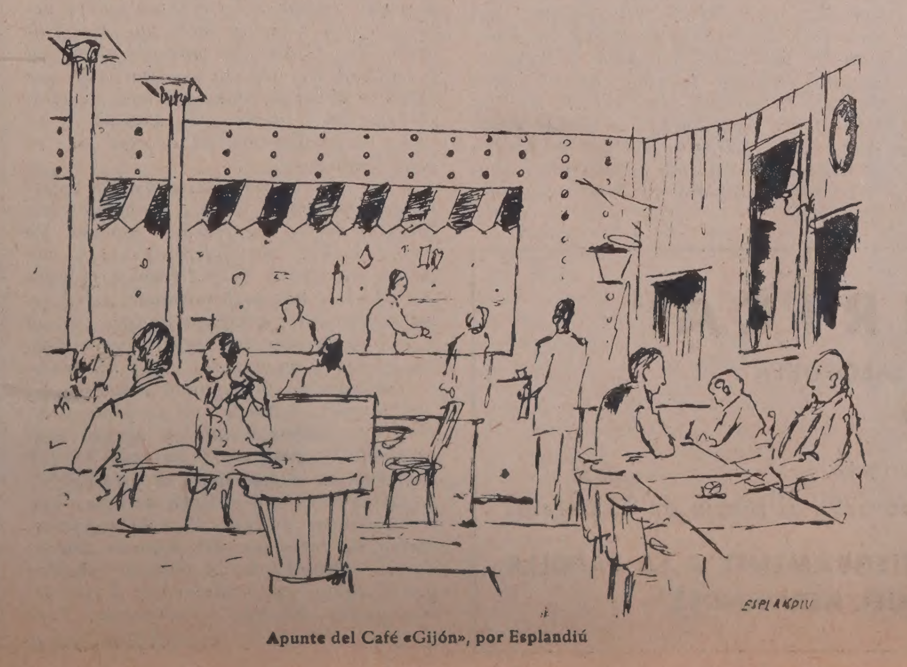
En las últimas revisiones se redujo, naturalmente, el número, y quedaron, como objeto de discusión, las novelas de Castro, Castillo, Aldecoa, Matute, Quinto y Collazo. Poco más o menos estábamos todos conformes en estas obras, pero no lo estábamos en el orden ni en la jerarquía de valores. Por lo tanto, no lo estábamos en el premio. Es curioso comprobar que no existieron revelaciones. Nadie absolutamente desconocido había mandado una novela que pudiera figurar entre la media docena de las mejores. Aunque en grado distinto, todos los novelistas mentados habían dejado ya rastro literario, conocido de alguno de nosotros al menos.

Si algún malicioso cree que a eso precisamente se debía el figurar en esta primera y vaga selección, están en un estúpido error. Era mucha casualidad que coincidiésemos cinco personas distintas, entre las cuales, Ortiz Ramírez por ejemplo, a causa de su relativo alejamiento de lo que se llama vida literaria, no conocía ni de nombre a la mayoría de estos escritores. Y, por el contrario, cada uno de nosotros estaba animado por el deseo de descubrir al «genio desconocido». Ninguno de nosotros tenía «partipris», según la expresión de González Ruano, que lo decía con ingenio, incluso lamentándose de ello.

Pero la verdad es que el «genio desconocido» no suele existir. Esto no significa que todo escritor no haya sido ignorado desde algún tiempo. Es forzoso que sea así hasta que se revele como tal escritor a los demás. Quiere decirse sencillamente que la revelación casi nunca se realiza súbitamente, sino gradualmente. Y resulta naturalísimo que escriba novelas mejores aquel que ha probado ya su dedicación y su vocación que aquel otro que, o es enteramente primerizo, o se mueve en un mundo extraliterario. Por lo demás, así ocurre con todas las profesiones o vocaciones, lo mismo si se trata de hacer monumentos arquitectónicos que de hacer cuadros o de hacer zapatos...

Tampoco significa que no hubiese relativas sorpresas, pues para eso se convocan los concursos: para que las dotes más o menos latentes o manifiestas cuajen en una obra concreta. Y aunque por el conocimiento de la persona se puede hacer un cálculo bastante aproximado, sólo la obra nos dará la exacta medida. Así, escritores bastante hechos, al menos por su madurez y tiempo de oficio, enviaron novelas endebles e incoherentes; y otros, bisoños, lograron novelas muy eficaces y terminadas. Este último es el caso de José María Quinto, a quien sólo se le conocía por artículos breves, y cuya novela alcanzó un primer puesto gracias a los sorprendentes garbo y fluidez de su prosa narrativa. La novela de Quinto recuerda un poco la atmósfera de camaradería, mezcla de ternura y de brutalidad, que caracteriza a algunas novelas norteamericanas, pese a estar situada la acción en una ciudad aragonesa, a la que llama Pequeña Ciudad. Sin embargo, esto no le quita una observación muy certera de la realidad, captada con un buen equilibrio de sentimiento y humor...

LAS NOVELAS DISCUTIDAS Y ya que me he referido a la novela de Quinto, séame permitido caracterizar las restantes que entraron en competencia. A mí me parecía Fernando Guillermo de Castro el novelista más personal y más dotado para el género de cuantos se habían presentado. Su novela, *La tarde del domingo*, se me antojaba la más original y penetrante, auella donde un trozo de vida—el domingo de una criada de servir—estaba relejado con sencillez profunda y patetismo. Pero precisamente por su aliento y potencia noveladores, la narración necesitaba—en su intención y concepción gradual—un desarrollo más amplio. Ocurre a menudo que defectos ocasionales están preñados de máximas virtudes. Las compensaciones en todas las manifestaciones de la vida son extrañas y misteriosas. Mis compañeros, pues, apreciaban que la novela de Castro estaba «degollada». A González Ruano le había gustado la otra novela, *Hambre y amor*, pero, en cambio, la de la criada, como él decía, no le hacía demasiada gracia. La encontraba aburrida y con excesivo orín de perro...



Apunte del Café «Gijón», por Espladiú

Diré de pasada que César González Ruano se mostró siempre muy generoso de criterio y muy comprensivo con quienes éramos más jóvenes o principiantes en las letras. Estuvimos en su casa Manolo Pilares y yo la antevíspera del fallo, amablemente invitados, y mantuvimos un diálogo sabroso e interesante para mí.

Volviendo a las novelas, la de Castillo es una narración escueta y dramática donde se expone un caso de abulia, bien estudiado y contado con magnífico pulso. El ambiente que rodea al protagonista está observado con sobriedad y eficacia, acaso también con zonas un poco grises. *Los impotentes* merecía, sin duda, uno de los primeros lugares en la estimación del Jurado.

Ignacio de Aldecoa confirmó en su novela, *Ciudad de tarde*, ser un prosista notablemente dotado. A mi juicio, le falta un final suficientemente explícito para que el personaje y el caso novelístico de Miguel quede revelado y explicado por entero. Sin embargo, Aldecoa describe unas cuantas zonas sociales, logrando unas estampas llenas de vigor y de gracia. Su novela, asimismo, logró a primera vista colocarse en la avanzada.

No obstante, quizá la novela más vigorosa fué la que presentó Celso Collazo. El proceso pasional y psicológico por el cual una rapaza simple asesina a su amante está narrado con un verismo muy convincente. Precisamente porque conserva verdad y una cierta profundidad escapa el relato de Collazo a esa barata y ridícula calificación de «tremendismo» con que ahora suelen denominarse tipos de narración que han existido siempre desde que existe el mundo y existe la novela. El término, en efecto, carece de toda justificación y precisión, porque en todas las épocas ha habido más tremendismo literario que en la nuestra, aunque quizá no tan gratuito ni tan forzado o traído por los pelos. El «tremendismo» es un término ocioso, porque lo fuerte y dramático siempre existió. Se trata únicamente de averiguar si es buena o mala literatura; pues si no, también puede ocurrírsenos llamar tremendista a *María o la hija de un jornalero* o a *La mano que aprieta...*

Por último, tengo que referirme a la novela premiada, aunque sólo con dos palabras. *Fiesta al noroeste*, de Ana María Matute, va a ser publicada y habrá, por lo tanto, ocasión de hablar de ella más despacio. A mí, por de pronto, me pareció un poco dannuziana o valleinclanesca, lo cual no es decir nada malo, sino acaso al revés. El resultado me sigue pareciendo justo, con arreglo a las relatividades y puntos de vista de que antes hablé. Pero, con objeto de no alargarme más, iré a las incidencias del fallo.

Como no estábamos de acuerdo y Quinto parecía tener dos partidarios, Castro otros dos y Ruano parecía defender a Matute—y todos los miembros comprendíamos y respetábamos las razones literarias y los punto de vista de los demás—; como no cejábamos, se optó por emplear el sistema de votación que en España ha utilizado varios años el Jurado del premio «Nadal». A Fernando Fernán-Gómez le complacía también. Según nos dijo cuando estábamos ya reunidos, él había hecho unas pruebas entre amigos y siempre salían triunfantes los «segundones»; es decir, aquellos en que todos los presuntos votantes de un hipotético Jurado estaban conformes... en segundo lugar. Con lo cual, según García Nieto, se obtenía una justicia numérica y más repartida. Ninguno de los reunidos conocía el sistema por haberlo empleado y nos aplicamos a él con bonísima fe y expectación. Recibimos, claro está, alguna sorpresa. Ahorro el orden de las votaciones, que fué publicado en algunos diarios. No estamos todavía seguros de haber empleado el sistema con absoluta ortodoxia. De lo que sí estamos seguros todos es de que se procedió con honestidad y rigor.

UNA CARTA Y DOS PROSAS DE VICENTE CARREDANO

LA NIEVE CAYO BLANCA

Retiro las mantas. Me calzo las zapatillas. Me paso la mano por los párpados. Miro la cama deshecha. Miro el cielo. Este cielo de nuestra ventana.

Este cielo.

Vine pronto de la oficina. Comí y me tumbé en la cama. (Este cielo.) Las piernas encogidas. El olor de nuestra vida, en cada trozo de aire. Quieto, conocido, permanente. Leí. Uno de los cantos termina: «Las barbas ondean blancas, de dos palmos». Creo que es el 32. (Este cielo.) Mi mujer me encendía los cigarrillos.

—Ten cuidado, no quemes la manta. Va a nevar, mi vida.

Este cielo. Le miraba una y otra vez. Al darme vuelta. Al pasar la hoja. Al subir la almohada. Sucio y bajo. Con vetas negras y blancas. Silencioso. Blando, como vientre de mulo muerto.

—Te pondré otro café muy caliente. Va a nevar, mi vida.

Volvió de la cocina con la taza humeando en la mano. (La otra, compramos dos, la rompimos. No sé si ella o yo.) Del fogón a la cama tenemos seis metros. De la cama a la escalera hay sólo nueve.

—Quisiera saber si la nevada va a ser blanca o va a ser negra.

—¡Qué tonto! La nieve siempre es blanca.

—Ven. Mira el cielo de nuestra ventana. Tiene nubes blancas y nubes negras.

Me besó. Me acarició la frente y el cuello. Revolvió el azúcar.

—Ellos luchan. Estoy seguro. Si los copos son blancos, habrán vencido los diablos jóvenes. Si los copos son negros, vencieron los diablos viejos. Esperemos.

Me volvió a besar. Me alcanzó otro libro. Y, sentándose junto a mí, continuó cosiendo.

—¡Ya nieva! ¡Ya nieva! Están los tejados cubiertos...

Nos habíamos distraído. Yo había hablado. Habló ella. Se nos pasó lo de la nieve. Ella dijo lo de siempre. Me gusta oír lo de siempre. Yo la conté lo de siempre: Sueños. Melancolía. Cosas que me pasaron hace tiempo. También a ella le gusta oírme lo de siempre. Alguna vez la expongo algún proyecto. Me mira. Sonríe. Me besa. Dice que la cosa está muy bien. Pero yo creo que no me hace caso. Sabe que mañana pensaré otra cosa. Y no le importa. Se alegraría si realizara alguno. Y se alegra cuando no vuelvo a insistir en ellos.

La nieve cae lenta, suave, vertical. Jaspea los portales. El alero de la casa de enfrente. El abrigo negro del pobre. El paraguas de unos novios. No, la nevada no es un carnaval, aunque la gente chille, aunque los niños se arrojen bolas. Nieva porque de cuando en cuando conviene cubrir las cosas de blanco. Las calles, los hombres y los árboles, enfundados en blanco. Como hacemos con los muebles cuando nos vamos un mes al pueblo.

—¿Ves, tonto? Hoy también es blanca.

Ríe. Me pone sobre los hombros una chaqueta de lana. Une las manos en mi espalda. Aprieta. La acaricio largamente el pelo.

—Sí, vencieron los diablos jóvenes.

Me pincha con la aguja que lleva prendida en la bata. En su cara, en la mía, el gesto dolorido del dolor que no se siente. Nos reímos.

Ella revuelve el brasero. Yo enciendo la lámpara. Ella vuelve a coser. Yo extiendo un folio en la mesa. Nos cubrimos las piernas con los faldones de la camilla. Nos miramos. Miramos el cielo de nuestra ventana. Fuera sigue cayendo la nieve. La nieve blanca.



Vicente Carredano, jugando infantilmente al «croquet»

REPUESTA AL DIRECTOR

Soy un hombre que no sabe hacer otra cosa y que escribe

Por VICENTE CARREDANO



E contesto, amigo, porque cuando a uno le preguntan debe responder. No comprendo la inhibición en ninguna de sus manifestaciones. El imbuido o es un insolidario o es un castrado.

Gracias. Gracias, porque "un libro de treinte páginas te haya gustado más que cientos de libros de trescientas". Y, gracias por las preguntas. Preguntar significa siempre (a veces, también entre literatos), deseo de saber algo. Y si ese deseo lo puede satisfacer uno, uno debe dar las gracias; sobre todo, en este país y hora en que tanto abundan los escritores que a nadie preguntan; seguros, purísimos, poseídos de su antigüedad en el escalafón.

Hablemos de la primera parte de tu carta, en la que planteas la supuesta contradicción entre mi modo de ser y mi modo de escribir. Dices que yo, en apariencia, soy de tal forma. Dices en apariencia y dices bien. Eso es todo lo que sabemos de los otros: su apariencia. Las gentes se nos aparecen de tal o cual modo. Nos muestran una parte parte insignificante de su ser. Y, a veces, eso que nos muestran ni siquiera les pertenece. Lo hemos inventado nosotros mismos. Pero de todas maneras, a ella, nada más que a ella,a su apariencia, queda reducido nuestro conocimiento de los demás. En los ojos del hombre vive un leve contorno de quiénes trata.

Y esta pequeña noticia no depende exclusivamente de la buena o mala voluntad que tengamos hacia el prójimo, sino también de la educación y pudor de ese prójimo. He visto, en ocasiones, hace gala de su hambre, de lo mal que lo pasan, de su antipatía o de su tristeza, a esas personas que durante una temporada se sientan con nosotros en la mesa del café. Calificados por algún contertulio ingenuo de espíritus dramáticos. A mí siempre me parecieron otra cosa más sencilla, más vulgar: muchachitos mal educados. La tristeza es, quizá, la manifestación más noble del alma. Tristeza de amante, tristeza de niño enfermo, pero necesita la soledad como recinto adecuado. Al ser trasplantada al orden de la convivencia, pierde su calidad esencial y el triste se transforma en aburrido. Aburrimiento contagioso que mata cualquier posibilidad grande. La tristeza social es una estupidez. No se debe aburrir a nadie.

Por otra parte, hay dos "posses", muy frecuentes entre jóvenes literatos, que nunca aguanté con facilidad. El "hondamente triste" y el "atolondrado marica". A mí eso de la "posse" no me parece nada mal e, incluso, favorezco la de algunos amigos. Es inocente. Me hace gracia. Pero esas dos las rechacé por la razón contraria: no me hacen gracia. ¡Qué le vamos a hacer!

Amigo Figueroa: te explico estas cosas porque vienen a cuento sobre el retrato que tú haces de mi apariencia. Retrato que me ha gustado. A uno le gustan estas cosas. Que los amigos escriban cómo es uno. Saberse visto por los demás es divertido. Pero he de sugerirte para nuevos retratos una apariencia mayor. Verás: me he entretenido en contar el tiempo que tú y yo nos hemos tratado. Arroja un total de unas cincuenta horas, distribuidas por tertulias, oficinas y taxis. Y a mí, en verdad, me parece que es una apariencia, que por muy apariencia que sea, considero prematura. De los treinta y dos años que tengo, tú conoces cincuenta horas sociales. No es demasiado. Sí, Figueroa, seamos humildes. Nada sabemos de los demás. Reconozcámoslo. Nada. ¿Conocemos, acaso, el pensamiento, el ensueño, el dolor o la alegría de las noches de nuestro vecino? No. Y, sin embargo, es ella, la noche, la que les distingue, la que les separa, la que les diferencia. ¿Conocemos, quizá, su duda? No. Y es la duda, la suya propia, la de cada uno, la única realidad absoluta del hombre.

Creo que tu supuesta contradicción no existe. No puede haberla. Ni en mí ni en ningún escritor. Es más fácil simular una vida que simular una obra. Ante tu dilema, afirmo: soy como escribo. Cada uno es como escribe. Con esto no quiero decir que sea como tú dices que es mi librito. No. A otros les parecerá otra cosa y también seré así. El escritor es lo que creen de él las personas que leen su obra. Aunque estos juicios sean distintos e incluso contradictorios. El escritor sólo es esto. Nada más.

A nosotros, a todos nosotros, nos estorba esa apariencia física o ambiental que tenemos de los que creemos conocer. No nos deja leer con independencia y con calma sus libros. Si pudiéramos prescindir de ella, nos respetaríamos más. Sería conveniente, rebajaría nuestra verdad y nos haría más humanos, por caritativos, y más "inteligentes", por humildes.

Hablemos de tu segunda interrogante. "¿Por qué, si puede, no empeñarse en obras de mayor cuantía y aliento más profundo y para más duración?" Sin embargo, tú mismo dices al principio de la carta: "Primera entrega de otras cuatro pequeñas entregas." Esta es, justamente, la intención del pequeño librito: dar un adelanto de un extenso volumen que aparecerá en su momento. A esto debía quedar reducida la respuesta. Pero

Continúa en la página 19

ES LA NOCHE LO QUE ME DUELE

De pronto, vi en las baldosas algo qu antes no estaba. Quizá en las baldosa pintado. Quizá sobre las baldosas flo tando; pero antes no estaba.

Me levanté. De golpe. Las manos e el pecho. Retrocedí hasta el rincón (u libro cayó al suelo.) Las baldosas de m cuarto son concretas, blancas y rojas, di bujadas escuetamente.

Bajo la visera de cartón la bombill derramó su luz. La encedió mi mujer (Ella duerme con la mano izquierda so bre mi cuello.) Abrí mucho los ojos Luego los cerré con los dedos, a l fuerza.

Ana y yo nos conocimos hace tiempo Ella me dijo en el invernadero del par que: «Eres muy débil. Te haces tú mis mo daño.» Fuera llovía espaciosament Sobre las acacias. Sobre los caminos e silencio. Fuera estaba la vida húmeda Yo salí. (Aquello quedó igual. Lleno, e el polvo de los girasoles.) Ella salió de trás. Nos mojamos. Desde entonces, An y yo pisamos las mismas baldosas. La baldosas concretas, blancas y rojas, d bujadas escuetamente.

¿Eran del infierno? ¿Eran de un mun do lejano? Desconocidas, distantes figu ras. Escenas, no figuras. ¿Pudo ser as el mundo antes de mí, el pretérito in menso?

Estaba en mis ojos, en las baldosas Sí, lo vi; vi algo horrible. Ana me bes en los párpados. En los ojos envueltos Ana me conoce muy bien. Desde aque día lloviendo. Ella me besó. Yo vi la figuras. Las he visto; como algas, com rocas cubiertas de musgo. Me corría l espalda un trozo de esponja. Helada oliendo a ensalada de pepinos, con mu cho vinagre. Sobre el pecho, esparto Raspádome las tetillas, como se raya pan duro, de arriba a abajo, de izquierd a derecha.

Los omoplatos, dolientes. Pegados la pared. Temblaba. Ana me volvió a be sar. En la cara. En toda la cara. Troz a trozo. (Poco a poco.)

—Pronto amanecerá—dijo Ana. Ell sabe que a veces me enfermo. Que m enferma la noche y sólo es la noche l que me duele.

Apagó la luz. Me apretó contra el mu ro. Así me tuvo, quizá muchísimo tiem po. Su cabeza en mi pecho. Yo mirab a la ventana, con los ojos fijos, grande Creo que redondos. Los brazos caídos. Ana me hubiera soltado yo me habr dormido en el suelo. Pero ella adivir que ése no es mi sueño. Dormido gr taría también.

La ventana se fué tiñendo del col de los limones. Ana y yo nos veíamo Nos tocábamos. Nos fuimos separand Ella también sabía lo que yo ahora iba a decir...

No sentamos en el borde de la cam Me miraba, dulcísima, a los ojos. M ojos estaban sobre las baldosas concr tas, blancas y rojas, dibujadas escuet mente. Y a veces, en su dulcísima m rada...

—Quiero vivir despacio.

—Sí muy despacio—dijo Ana rascá dome la espalda (desnuda espalda agosto)—. Oyendo tus pisadas y las sadas de los demás.

—Sí, Ana, lo sé muy bien. Sé que vidaremos esta vida como hemos olvic do la antigua. Pero así, Ana, andan lentamente, la prolongamos en la úni dirección que nos es posible. Ha atrás. Y un día, al penetrar en la vi que nos espera, podremos decir al bu Dios: tus criaturas disfrutaron lo m posible de las cosas que les diste.

—Sí, amor. Ahora, duerme. Tú mis te haces daño.

—Ana, vivamos despacio.

—Sí, amor. Muy despacio...

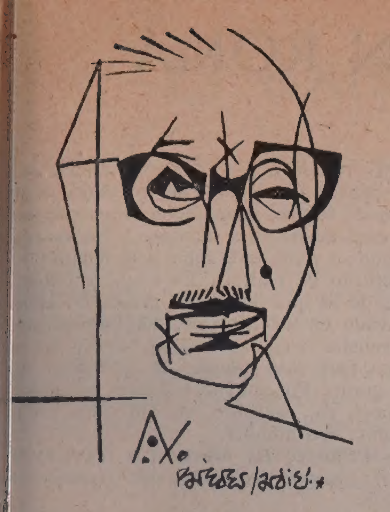
Después de compuesto, por falta material de espacio, nos hemos visto obligados a dejar fuera la habitual colaboración «¿COMO RECIBIO SU PREMIO?», referida en este número a Manuel Pinillos, por el Ciudad de Barcelona de Poesía, 1952.

La incluiremos en el próximo, junto con la también habitual «CIEN AÑOS DE NOVELA POLICIACA».

"CLARIN", VIVO

La casa de Guimerán y Oviedo
Su vida y su crisis moral

por JUAN ANTONIO CABEZAS.



EL BIOGRAFO

JUAN Antonio Cabezas, biógrafo de «Clarín», además de este título, que no es chico, tiene otras calificaciones literarias que le hacen escritor verdedero. Su labor es y amplia y diversa: novelista, ensayista, articulista, biógrafo, guionista... Dentro de lo que legítimamente puede llamarse literatura periodística, J. A. Cabezas cuenta con una importante obra, dispersa en revistas y periódicos. Como novelista ha tratado con fortuna su tierra asturiana y ha recogido el Madrid moderno en otras obras que pronto veremos. Su *Biografía de Rubén Darío* mereció el Premio Fastenrath. Es también autor dramático de algunas obras en colaboración con Vega Picó. Pero nosotros nos atenemos estrictamente al título antes mencionado y le preguntamos como introducción a su artículo «Clarín, vivo»:

—*¿Cuándo y cómo hiciste tu biografía de "Clarín"?*

—*Me la encargó Espasa-Calpe en la primavera de 1934 para su colección de "Vidas Españolas del siglo XIX". Tomé las primeras notas aquel verano, lo escribí en 1935. Hubo una revolución en el medio, la asturiana de octubre. Corregí las pruebas en Oviedo el día 16 de julio de 1936. Las devolví a Madrid, a donde debieron llegar por los pelos. El libro se publicó en plena guerra. Como yo estaba en Asturias, no lo conocí hasta 1939, cuando ya llevaba tres años impreso.*

—*¿Se titula?*

—"*Clarín, el provinciano universal". Cada día que pasa se va haciendo más verdadero este título.*

—*¿Crees haber conseguido "calar" la psicología de "Clarín"?*

—*Sí, por una razón. Mi libro no es un libro de laboratorio. Está hecho un poco como se hacen los meticulosos procesos de canonización. No con papeles, sino con documentos humanos.*

—*¿Cómo pudiste reunirlos?*

—*A los treinta y tres años de su muerte todavía encontré algo vivo de "Clarín". Interrogué unas trescientas personas, desde un ilustrísimo Obispo al maletero de su confianza en la estación de Oviedo. Campesinos de Guimarán y de Langreo, que habían asistido a su boda. Condiscípulos y alumnos universitarios. Menestrales que le habían hecho el último traje y los últimos zapatos. Mendigos a los que socorría con largueza superior a sus posibilidades y ricos a los que había humillado porque "no tenían el pudor de su riqueza". Gentes que habían desconocido al escritor, pero habían tratado a un señor de levita, hongo y barbas mazorrales que se llamaba don Leopoldo Alas.*

—*O sea, ¿que te parece conocerlo?*

—*Sí. Mi "Clarín" no es un fantasma literario. Lo conozco tanto que hasta hablo con él y me parece algo mío.*

—*¿Cuál era la vida de "Clarín"?*

—*Puede definirse como una línea recta. La distancia más corta entre su voluntad de perfección y su destino.*

CUANDO pienso en «Clarín» no me refiero al «Clarín» crítico, ni al «Clarín» novelista y cuentista, ni al pensador, ni a ese otro—puro fantasma ya—traído y llevado como tema de tesis doctorales, ensayos críticos y eruditos. El «Clarín» que yo pretendo evocar en este primer centenario es el «Clarín» humano. El hombre de poca carne, poco hueso, mucho ingenio y mucho espíritu, que, si no nació, vivió, pensó, escribió y puso cátedra de Derecho Natural en Oviedo, hasta su muerte, ocurrida el 13 de junio de 1901.

Una de las primeras circunstancias que me familiarizaron con la persona, la psicología y la sensibilidad de Alas fué una circunstancia geográfica: el haber nacido yo a la vida literaria en Oviedo, esa capital de provincia, tan impregnada del espíritu de «Clarín» que hasta la bautizó de nuevo. En un piso del número 34 de la calle Uría escribió «Clarín» su *Regenta*. Una vez publicada la novela, para su propios moradores se llamará *Vetusta* la capital del Principado. Oviedo será en adelante, además de una capital de provincia en el mapa de España, una capital del Distrito literario en la geografía universal de lo maravilloso.

* * *

Y hagamos aquí una acotación previa, pero importante: En muchos hombres célebres suele defraudar la escueta humanidad, desprovista de su máscara de celebridad; con «Clarín» ocurre todo lo contrario. El hombre, en sus íntimas y más primarias reacciones personales, resulta, cuando no superior a su obra, al menos de tan buena calidad. Puede decirse que en «Clarín» vida y obra marchan siempre al unísono. Casi nada hay en la obra de «Clarín» que, de una u otra forma, no haya estado antes en la vida de Leopoldo Alas. El artista sublima la forma de expresión literaria que universaliza el hecho, pero la humana percepción del hombre ha sacado los materiales de esa cantera inagotable que es la observación de la realidad.

De acuerdo con mi propósito de evocar un «Clarín» vivo, voy a tratar a grandes rasgos su figura externa sobre paisajes que él amó, para trasladarnos después, como en un fundido cinematográfico, a la proyección de su vida interior.

* * *

Hay dos paisajes y dos ambientes sobre los que se nos aparece proyectada la personalidad de «Clarín» entre las dos vertientes de su obra: lo rural entrañablemente campesino, sin dejar de ser universal, de sus mejores cuentos—¡*Adiós, Cordera!*, *El sombrero del señor cura*, *Doña Berta*...—. Y lo urbano, muy ciudadano y un si es no es culterano, de sus novelas grandes y sus ensayos literariofilosóficos. Obras y ambientes están proyectados sobre los dos paisajes que le eran familiares a don Leopoldo: el Guimarán, verde, jugoso y forestal de sus veranos, y el Oviedo levítico y universitario, con su Casino y su Catedral, sus paseos por las callejuelas silenciosas y las veredas de San Francisco, en los otoños, los inviernos y las primaveras.

Cuando en 1934 llegué yo al Concejo de Carreño en busca de mi personaje, empecé a encontrarlo en los caminos olorosos y calientes que se tuercen entre setos, labrantíos y pastizales... Estos caminos me condujeron hasta el núcleo geográfico y espiritual de «Clarín»: hacia la casa solariega de Guimarán. Todavía estaba vivo allí el espíritu poético de «Clarín». Sueños hechos realidad por el cariño. La mesa de trabajo un poco menos revuelta. El pisapapeles de cristal. Su librería—vivo ejemplo de tolerancia fraternal—decorada con mariposas de calcomanía. Allí estaban sus libros predilectos, las cartas de grandes hombres de la época que se honraban con su amistad, los cuadros de algunos pintores de su tiempo. Todo ello dentro de la casa. Fuera están los bosques de Zaornín y la Carbayeda, la pomarada con sus manzanas de oro pálido y los setos de laureles reales. El magnolio a cuya sombra florecían las cuartillas de «Clarín» de magníficas fantasías literarias. Y la tapia sobre la que se asomaba para atalayar con sus lentes los remates blancos de los Picos de Europa, esas torres de nieve y caliza que los geólogos pueden llamar como quieran, pero que para él eran las catedrales góticas de nuestra edad de piedra.

El otro núcleo geográfico y sentimental de «Clarín» es el que tiene como epicentro la vieja Universidad ovetense. Oviedo en el año 85 es apenas un laberinto de retorcidas callejas, una breve procesión de tejados negruzcos, que llevan como en andas las torre de su Catedral. Oviedo conserva hasta fin de siglo su prosa y su poesía de pueblo medieval. Conserva todo el moho de sus piedras y todo el arcaísmo de sus costumbres en el estuche de argamasa de sus murallas. Los vecinos viven de sus rentas o de los oficios de su artesanía, los canónigos cantan en el coro, y los días de sol dan paseos al *ralenti* por la calle de Cimadevilla. Este Oviedo será para siempre la «Vetusta» de la *Regenta*. «Clarín» salva aquel Oviedo que iba a ser derruído por la piqueta del progreso, abrasado por la centella artificial del primer cable con fluido eléctrico.

* * *

El día 2 de octubre de 1875 firma Leopoldo Alas el primer trabajo con el pseudónimo «Clarín». Es en el periódico *El Solfeo*, en el que se obliga a cada redactor a escoger como pseudónimo el nombre de un instrumento musical. Muy pronto, hasta para sus amigos del «Bilis Club», como llamaba Ortega Munilla a la tertulia de «los de Oviedo» en la Cervecería Inglesa, pasaría el «Clarín» de una simple alusión al instrumento musical a ser el propio hombre. De un pseudónimo periodístico a un sinónimo de hombre alerta. Claro de juicio y de expresión, de sinceridad crítica, de cala honda en las ideas y en la sensibilidad de la época. Nunca podremos valorar lo intrínsecamente sustantivo de la obra de «Clarín», si no tenemos en cuenta la ramplonería ambiente y la ñoña cursilería literaria de aquel neorromanticismo que floreció en España con la Restauración, antes del «modernismo» de Rubén y que naciese de «Clarín» la llamada generación del «98».

Pero volvamos a la vida, vida, de «Clarín». Ha ganado una cátedra de Derecho Natural en Oviedo, se ha casado por amor y escribe cosas que interesan a las gentes y le pagan los periódicos. Su vida sería la de cualquier profesor de Universidad provinciana que no tiene ambiciones políticas, si no fuese que a los treinta y dos años tiene su primer hijo y a los treinta y tres termina su primera novela grande, *La Regenta*, que consagra definitivamente su personalidad de escritor. ¡Y la cosa no es para menos!

(Abramos aquí un paréntesis sobre la rabiosa sinceridad de «Clarín». No sólo decía con sinceridad cuanto pensaba, sino que se esforzaba en pensar sinceramente. Había hecho de la sinceridad una especie de religión a cuyos dogmas personales ajustaba su vida y su pensamiento. «Clarín» llamaba al pan pan y a un hilvanador de ripios poeta chirle, tratárase de Manuel del Palacio, Cánovas o Grilo. La sinceridad crítica llegó a ser para él como una segunda naturaleza. A esta condición de su carácter se debían las interminables polémicas, las agrias controversias, las frecuentes rabietas y los aparatosos duelos a «primera sangre», en algunos de los cuales se vió obligado a llegar al «terreno». Claro que iba en condiciones de inferioridad, porque era zurdo y no había conseguido que se fabricasen espadas con cazoleta defensiva para la mano izquierda. Arremete siempre contra los que «ripian la vida» y ripian la poesía. Ripiar la vida, según «Clarín», «es llenarse el alma de cascajo para hacerse hombre de peso». «Es llegar a cierta estatura añadiéndose un suplemento de cal y canto». Fué la época de sus ataques a Cánovas, no como mal político, sino como mal escritor. «Clarín» no podía sufrir ciertas imposiciones en que malos escritores o malos poetas utilizaban el pedestal político para «imponerse».)

* * *

Puede decirse que «Clarín» fué un amado de la calumnia. Era más fácil calumniarlo que combatirlo cara a cara. Entre los calumniadores de «Clarín» los hubo que pusieron en su tarea verdadero virtuosismo. Era, sin embargo, hombre que encajaba bastante bien los insultos, sin firmar y firmados, que recibe. Pero lo que hirió a «Clarín» en lo más íntimo de su orgullo de escritor fué el descarado ataque de Bonafoux, cuando se atreve a afirmar que *La Regenta* es un plagio. Es algo que altera los nervios por lo disparatado y obliga a «Clarín» a tomar la pluma. Pero no es para insultar a su enemigo ni siquiera para escribir largas monsergas en su defensa. Simplemente dedica a Bonafoux un «Palique», y cree que con eso tiene bastante. El «Palique» empieza así: «Si el lorito de mi vecina, que me llama borracho sin que yo haga caso de tal calumnia, me llamase plagiario, lo llevaría a los tribunales. Lo mismo podía hacer con el señor Bonafuox.» A los tribunales no lo lleva porque «Clarín», que era hombre de Derecho, sabía muy bien que para los delitos literarios no hay justica en la tierra.

Y ya que estamos consumiendo un turno de anécdotas en el transcurso de esta evocación, bueno es que contemos la que tuvo lugar en aquel año de 1891, en que «Clarín» aceptó el ser elegido concejal. Asiste a poquísimas sesiones, según hemos comprobado en el libro de actas; pero en una de ellas, cuando un concejal lee el texto de una moción y se le desliza un «haiga», «Clarín», sin poderse contener, hace como a la Zapaquilda de la fábula cuando ve pasar el ratón. El profesor que aquel concejal llevaba dentro se echó sobre el «haiga» con tal furia, que el desconcertado edil presentó allí mismo la dimisión. Después, «Clarín» lo convenció de que todo había sido una broma y que debía perdonársele en honor a que lo había hecho velando por la pureza del idioma.

* * *

Para evocar a «Clarín» vivo, para comprender algo muy fundamental en su vida de hombre es necesario hablar de su crisis moral. Fenómeno misterioso que cambia el rumbo de su vida y de su pensamiento.

Continúa en la página siguiente



Leopoldo Alas, «Clarín», en su retiro de Guimerán, el año 1890. Le acompañan su madre, su esposa y sus hijos Leopoldo y Adolfo.

"CLARIN", VIVO

Viene de la página anterior

Es importante la fecha: verano de 1892. «Clarín» acaba de cumplir cuarenta años. El meridiano literario español pasa ya por Oviedo y por el verde retiro de Guimarán. Por los días de este verano corren ya unos inquietos estudiantes que la Historia :amará treinta años después «la generación del 98».

Lo que ahora ocurre a «Clarín» es como si pronto cambiase totalmente el dispositivo de su mecanismo mental. En las vidas de los santos este hito está señalado por el momento de la revelación. «Clarín» pasa el verano en Guimarán. Pero no escribe, o si escribe, rompe las cuartillas al poco de ser escritas. Apenas duerme. La esposa llega a temer una perturbación de sus facultades. Lo que «Clarín» experimenta es la presencia de un «intruso» en sus ideas y sus sentimientos. Algo como un nuevo «yo» que le sube a la conciencia por la escalera interoir del alma. Transcurren así algunas semanas. «Clarín» se pasa los días solo, en el bosque de la Carbayeda. De allí, del tupido bosque de robles, castaños y abedules, volverá un día contento como unas pascuas. Vuelve de la Carbayeda con una nueva verdad. Esa verdad interior que los sabios y los profetas pidieron siempre a la montaña. «Clarín» ya sabe que aquel «intruso», aquel otro «yo», es su personalidad original, despojada de lo que era cultura, maquillaje filosófico, *posse* intelectual. Y «Clarín», siempre sincero consigo mismo abre los brazos, comor si se tratase de un viejo amigo, a su «poeta interior». Por el rostro de «Clarín» anda ahora una sonrisa de tanta felicidad, que recuerda a un místico en los momentos culminantes del supremo deliquio. Un «místico vergonzante», como él califica a su *Jorge Arial*.

* * *

Ahora, a los cien años de su nacimiento y cincuenta y uno de su muerte, «Clarín empieza a resucitar de nuevo. Apenas quedan ni en Asturias ni fuera de ella signos materiales que lo recuerden. Cuando el verano último visitamos su tumba en el cementerio ovetense de El Salvador, nos encontramos con una sorpresa: los hombres habían olvidado su tumba; la naturaleza, no. Por una hendidura de las rotas piedras que cubren su sepulcro habían brotado un fresno joven y una hiedra que se colgaba de los brazos de la cruz. Pobres ofrendas para satisfacer la vanidad humana. Suficientes para evocar a «Clarín», que amó lo humilde, lo pequeño y verdadero. Que pudo hacer un cuento uniersal con dos niños aldeanos y una vaca. «Eran tres; siempre los tres! Rosa, Pinín y la *Cordera* »

J. A. Cabezas

CAJAL RESPONDE A PIO BAROJA

Viene de la página 1.

luntad de la juventud estudiosa (pues a ella se dirige el libro), ¿qué falta me hace a mí mostrarme filósofo? Fuera pedante e incongruente.

¿Es que se enfada porque no revelé yo allí ideas disolventes?

¡Pero, hombre de Dios! ¿Cuándo ha visto usted que eso se pueda hacer en un discurso académico y ante compañeros, todos o casi todos fervientemente católicos?

De proceder como usted desea, el discurso no se hubiera escrito, o me lo habrían devuelto, y la causa del nacionalismo nada habría ganado.

Usted no es español. Con un cinismo repugnante trató usted de eludir el servicio militar, mientras los demás no batimos en Cataluña, fuimos a Cuba, enfermamos en la manigua, caímos en la caquexia palúdica y fuimos repatriados por inutilizados en campaña, y luego, enfermos, tratamos de estudiar y trabajar para enaltecer a la Patria, no con noveluchas burdas, locales, encomiadoras de condotieros y conspiradores vascos, sino luchando con la ciencia extranjera a brazo partido.

Si yo fuera Gobierno, a los malos españoles como usted, que cifran su orgullo y tienen a fruición despreciar los prestigios de la raza española, los condenaría a pena de azotes y después a una desecación lenta, pero continua, en Costa de Oro. Creo que así nos dejarían en paz.

Santiago Ramón y Cajal.—

UN ESCRITOR ESPAÑOL EN ROMA



«Curiosidad, asombro y miedo: las tres virtudes teologales del novelista».

José María Gironella

SUS PROXIMOS LIBROS Y SU FE

(*Crónica de nuestro corresponsal,* J. Méndez Herrera.)

ACÍA más de cuatro años que había desaparecido de mi ámbito y creo que del de muchos. En este inmenso universo de las letras, donde hay estrellas de todas las magnitudes suele, a veces, aparecer un astro fulgurante que, pocos instantes después, se apaga para siempre. Pero no podía ser así en este caso, porque él tenía suficiente luz propia e intensa para seguir brillando en la órbita de las letras. Su luz, en efecto, no ha tenido más que la interposición de la ausencia, y huída ésta—la ausencia también tiene su curso—él estaba allí, en su sitio...

Me refiero a José María Gironella, que ha pasado por Roma, en un viaje, digamos de tanteo, como quien va a conocer la casa donde va a habitar. Y ha aprovechado su paso para subir a la tribuna del Instituto de Cultura Española y hablarnos de lo que lleva, por gracia de Dios, clavado en su entraña: del escritor, del novelista.

—¿*Qué hay desde el «Nadal»?*—le pregunto. Porque fué entonces cuando lo conocí, con su libro, su antorcha, en la mano: *Un hombre.*

—Primero, *La Marea* (su segundo libro); luego, tres años de trabajo en París.

Un hombre y *La Marea,* de ayer, se han unido a la orilla de la Roma eterna, símbolo también de tierra firme para muchos regresos.

—*¿Y esos tres años?*

—*Los cipreses creen en Dios.* Primer volumen de una trilogía que abarcará tres épocas de la España contemporánea: la anteguerra, la guerra (desde ambas orillas del río de separación) y la postguerra, igualmente vista desde dentro y fuera de España.

—*¿Se publica en Madrid o en París?*

—En ambos sitios casi al mismo tiempo.

—*¿La versión francesa?*

—De Lesforgues.

—*¿Y tus proyectos?*

—Casi inmediatamente, un viaje a España, a las ciudades olvidadas de la árida Castilla.

—*¿Documentación?*

—Ambientación. Irá conmigo un director de cintas documentales. Los dos recogeremos el paisaje, exterior e interior, de la cara de los pueblos y del alma de los pueblos.

Porque—me sigue diciendo Gironella—, de ahí traerá su material para el segundo volumen, que quiere escribir en Roma.

—*¿Por qué en Roma?*

—Me he convertido en un fanático religioso—y con fervor en la palabra me cuenta su visita en audiencia privada al Santo Padre. Lo ha visto rodeado de aureola en los ojos que le han mirado intensamente. Le ha pedido la bendición para su novela. «¿Sobre España?», le ha preguntado Su Santidad. Y al afirmar, la mano suave y aérea, de pesos célestiales, ha trazado su bendición sobre la frente. Después, mientras estaba arrodillado, le ha tomado la mano derecha —la que sostiene su pluma tenaz, curiosa y asombrada—y se la ha bendecido también. Es como si hubiera querido dejar benditas las aguas madres en el manantial del cerebro y la ría estrecha, canal de pensamientos, por donde han de salir al mar de los lectores sus caudales del alma.

—*¿Y el tercero?*

—El tercero—y al pensarlo más que decirlo, Gironella pierde un poco la mirada en el desideratum—quisiera escribirlo en Jerusalén.

Durante sus tres años en París, tres años de intenso trabajo, encerrado entre pluma y cuartilla, con mil folios de escritura, Gironella ha ido acendrando su vocación y su concepto de novelista. Desde su tribuna del Instituto Español nos ha dicho lo que él considera preciso para serlo. Primera condición: ser hombre. Hombre de un lugar, con patria, con paisaje, con tierra a la que querer y desear. Y tener raíces en ella para no poder arrancarse de su barro. Luego, tener vocación, que es igual a anhelo, ansia, necesidad física de decir lo que se está cociendo en el crisol del alma. Y más tarde (antes y después) ser tenaz. Finalmente, como ápice y cima, creer en Dios. Con este bagaje, armado así de caballero de las letras—ha continuado él—sale el novelista cualquier alba a enfrentarse con el Mundo gigante que le espera para entablar un constante forcejeo. En esa lucha, el escritor, el novelista, ha de poseer, como tres virtudes teologales: curiosidad, asombro y miedo. El miedo puede estar impulsado por dos motores del alma: el amor y el odio. Gironella sabe que el odio es mal consejero para crear; por eso, si, acaso, se guarda el odio para sí mismo y da su amor al mundo.

—*Te sientes orgulloso de ser novelista, ¿no es cierto?*

—Dios creó la escritura en las Tablas de la Ley.

Hablamos de las posibilidades actuales

Continúa en la página siguiente

HOMENAJE EN SEVILLA

EL 28 del pasado abril se celebró en el Palacio de las Dueñas, de Sevilla, un homenaje a la memoria del gran poeta nacido en aquella mansión, Antonio Machado, siendo su padre administrador de la casa ducal de Alba.

Este homenaje, debido a la personal iniciativa del Duque, consistió en el descubrimiento, en el monumental patio mudéjar de la residencia de los Duques, de un retablo de cerámica alusivo a la efemérides del nacimiento del poeta. La epigrafía reproduce, asimismo, algunos textos machadianos.

Presidieron el acto, con el Duque de Alba, sus hijos los Duques de Montoro, los académicos de la Española don José María de Cossío y don José María Pemán y la totalidad de los miembros de las Reales Academias de Buenas Letras y Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, residentes en la capital, hallándose también presentes el alcalde de Sevilla y el rector de la Universidad.

El retablo, como queda dicho, aparece erigido en una de las paredes de las galerías bajas del gran patio, próximo a la escalera e inmediato al acceso de los bellos jardines.

Hicieron uso de la palabra el Duque de Alba, en sencillos y emocionados términos, y el señor Pemán, que habló de la autenticidad vital de la poesía del gran sevillano, aludiendo a los desdoblamientos expresivos de su personalidad: Abel Martín y Juan de Mairena.

Rafael Laffón leyó seguidamente el poema que nos complacemos en reproducir aquí:

Memoria de Antonio Machado

Tan noble y triste y grande
tu corazón como un gigante bueno.
Como un gigante bueno se expatriaba
gimiendo entre las piedras,
llorando como los niños.

Anfora seca entre ruinas,
rotos de sed los labios.
Para ti no lucieron los hermosos
días cantados como misas.
¡Y el Dios grande, ay dolor, siempre escondido!

A refrescar tu voz, cómo llegaba
el agua haciendo anillos claros.
(Tu voz salobre por los setos verdes.)
Y tú asido de las puertas
con gozne entrecortado de sollozos
de ángeles de oro de naranja amarga.
Y un suelo en la memoria del albero de Sevilla.

Como a brazo partido,
pugnando por quedar y sin quedarte.
(Como a brazo partido, entera el ala.)

Exprimido a tu peso,
de ti no para ti nos quedó el fruto
pesado de tu sangre, allá rondando...
Si cohabitó contigo aquella estrella,
más mansa se nos hizo y más turgente,
hecha ya a recostársete en el hombro.

Como un gigante bueno,
tu corazón como un gigante bueno.
Pero al partir arrebató las puertas
de la ciudad y nos dejó baldíos.

Rafael Laffón.

El existencialismo y "La belleza ideal"

*El maestro Azorín publicó recientemente en "A B C" un artículo titu-
o "Existencialismo". Lo reproducimos a continuación porque nos pa-
e, en efecto, óptimo. INDICE se ha ocupado a menudo de esta mani-
tación o corriente filosófica más o menos moderna, tal como se muestra
algunos escritores actuales: Unamuno, Sartre, Camus... Azorín alude a
cuento de Alarcón, "La belleza ideal", como la más curiosa sátira con-
el romanticismo. Y añade: "Hoy, un existencialista puede compararse
el héroe de ese delicioso cuento; en cualquier instante encontrará, sin
erarlo, su desengaño." Hemos buscado con interés el cuento del autor
"La pródiga". No encontramos, por nuestra parte, una vinculación muy
recha con los fenómenos aludidos por Azorín, sino de una manera
rto vaga y amplia. De todos modos, vale la pena leer juntos los textos
nuestros dos grandes prosistas.*

a belleza ideal

I

Sueños de la inocencia

> Ya vi mi cielo yo claro algún día.
> Mostrábaseme amiga la fortuna,
> pareciendo en mi b en estarse quieta.
> (Fr. Luis de León.)

VOLVAMOS a las aventuras del viaje...—dijo Enrique—. A mí me sucedió...

—¡Hola! ¡También us-d ha tenido aventuras amorosas!...

—Sí, señor; pero nada más que una, lá en los tiempos en que por primera z vine a la Corte...

—¡A ver! ¡A ver! Oigamos a este poe- humorista...

—Oigámosle... ¡Pero que hable con rmalidad!

—Tomaré la cosa desde el principio, procuraré ser lo más formal que pueda. l caso fué el siguiente:

Hace ya muchos años que se publica- a en Madrid un periodiquito liberal, di- namente redactado, que tenía por tí- ulo *El Observador.*

Estaba suscrito a él el boticario de mi ueblo, así como yo estaba abonado a la rtulia de su trasbotica, por lo que di í la mala costumbre de leer diariamen- *El Observador* desde la cruz a la fe- a, cosa que llegó a trastornarme el sén- do, ni más ni menos que al ilustre Qui- da la lectura de los libros de caba- erías.

Como los periódicos se mezclan en todo lo toman tan a pechos, que no parece no que a ellos les importa algo el que diablo se lleve la cantera, aconteció ue, al cabo de algunos años, cuando penas contaba yo dieciocho, se me ha- ía pegado la fatal manía de meterme en s cuidados ajenos, haciendo míos los suntos de todos los españoles, incluso s ministros y los diputados, quienes aldito el caso que hacían de mis nego- ios. Sin conocer a Cortina, me peleaba or si había hablado bien o mal, u obra- o tuerto o derecho; sin ser, no digo sol- ado, pero ni siquiera quinto, deseaba la rosperidad del Ejército; y, aunque no ertenecía a la Familia Real, recé algu- a vez por que la Reina pariese varón...

No era esto lo peor, ni lo que más ha- e a mi cuento—puesto que hoy no trato e mis ilusiones políticas y sí de mis ilu- iones amorosas—, sino que, como *El Observador* traía también gacetilla y sus untas de novela, con más algunas críti- as de teatros, empecé a trabar cono- imiento mental con los autores y con s cómicos, y a querer a éste y a abo- rrecer a aquél según que al articulista se le antojaba, como también a desear ver la calle de Carretas, el café Suizo, la Fuente Castellana y los demás sitios y lugares que citaba el periódico a cada paso.

Por consecuencia de esta especie de locura, era muy frecuente oírme hablar de Madrid, como si hubiese nacido en la Puerta del Sol, y armar con el farmacéutico, que también estaba algo tocado de la cabeza, polémicas como la siguiente:

—¡Le digo a usted que el Ministerio de Fomento está en la calle de la Montera!

—¡No, señor! ¡Está enfrente del café Suizo!

—¡Qué café Suizo ni qué demonio! Eso lo inventa usted...

—¡Cómo que lo invento!—replicaba yo—. ¡El café Suizo ocupa la misma casa en que vivió Espartero; y en él cuesta dos reales un par de huevos fritos, y hay un mozo que se llama Capelín!...

—¡Hombre, usted se cree todo lo que le dice el Comandante de armas!...

—No, señor; que lo he leído en las *Escenas Matritenses.*

—¡Ah! Sí; de *El Curioso Parlante.* Vamos a ver: ¿a que no sabe usted quién es *El Curioso Parlante?*

—¡Toma! *Fray Gerundio.*

—¡Quiá, hombre! ¡*Fray Gerundio* es *Fígaro; El Curioso Parlante* es D. Modesto Lafuente!...

—¡Ah, es verdad! El que se suicidó. No me acordaba.

Pues bien: enterado, como podéis ver, de la topografía y crónica madrileñas; creyendo a puño cerrado en todas las conspiraciones, robos, secuestros, coronaciones de actrices y demás cosas extraordinarias que me contaba *El Observador;* y presa, por añadidura, de un vivísimo deseo de topar con alguna de aquellas mujeres que veía retratadas en las novelas, y que en nada se parecían a las de mi pueblo, tomé el portante hacia Madrid por esos caminos de Dios, lamentando que no fueran caminos del Gobierno de Su Majestad, su representante... *representativo* en la tierra... Tenía yo entonces diecinueve años.

Sin accidente digno de mención atravesé en diligencia media Andalucía y toda la Mancha, y llegué a Aranjuez, donde tomé el tren del ferrocarril (que por cierto llamaba entonces mucho la atención de los mismos cortesanos, por ser todavía el único que habían visto).

Recuerdo que en aquel momento eran las cinco y media de una tarde de primavera, de una hermosísima tarde, de una de aquellas tardes que se acaban a las siete y treinta minutos, y que habréis de permitirme pintar poéticamente por convenir así, hasta cierto punto, al sentido filosófico de mi relación.

II

Un baile de confianza

> Suelta el arador sus bueyes:
> y entre sencillos afanes,
> para el redil los ganados
> volviendo van los zagales.
> Suena un confuso balido,
> gimiendo que los separen
> del dulce pasto, y las crías
> corren llamando a sus madres.
> (Meléndez.)

Cuando ya han concluído los bailes de máscaras en las poblaciones de los hombres, y mientras éstos se dedican a rezar y a comer pescado, acontece que los astros y las flores dan principio a unos bailes de confianza, sin los cuales el

(Continúa en la pág. siguiente)



Azorín, por Vázquez Díaz.

EXISTENCIALISMO

TODOS saben lo que es el existencialismo y no lo sabe nadie. Creo haber leído que el paraje, en París, en que más pululan los existencialistas es el barrio de San Germán de los Prados. La iglesia de San Germán es una de las más bellas—y de las más antiguas, si no la más antigua—de París. Su torre es un fornido torreón de fortaleza. En su interior, la iglesia de San Germán es policroma; los fustes de las columnas están pintados de un luciente verde marino, con vivos de oro en las basas y en los capiteles. A la derecha, entrando, se ve, entre velitas encendidas, ofrendadas por los devotos, una Virgen que nos recuerda a la venerada en Utrera, mencionada en la popular copla: la Virgen de la Consolación; en el siglo XIV, una Reina donó la imagen a la abadía de Saint-Denis. En una de las capillas de este mismo lado se ostenta —no en el suelo, sino en el muro—la lauda de Descartes con las cenizas del filósofo. Descartes, quiéralo o no, preside a los existencialistas que se agitan en los cafés de enfrente. Entramos por azar de las cosas—creo que sin azar—en el núcleo del problema: contraposición de existencialismo y cartesianismo. No sabré decir de cuál de los existencialismos se trata; por lo pronto, de un existencialismo práctico y cotidiano: el que se deriva—a lo que parece—del alto y vitando existencialismo metafísico. Estos existencialistas cotidianos y facilitones que pueblan los cafés fronteros a la iglesia son anticartesianos sin saberlo; el cartesianismo es un camino, un camino seguro, y ellos van fuera de camino, descaminados. No les sirve el *Discurso del método;* no quieren método ni en el pensar ni en el vivir. Si examinamos los cuatro preceptos que Descartes nos propone para nuestro vivir, para nuestro discurrir, comprobaremos que son lo antagónico de tales existencialistas. El primero de dichos preceptos es éste: «No reconocer por verdadera ninguna cosa que no se me evidencie por tal.» Los existencialistas cotidianos viven su antasía; se mueven en un mundo irreal; marchan entre entelequias, más o menos divertidas. No necesitan, por tanto, la verdad. No se atienen tampoco a los demás preceptos cartesianos: dividir las cosas en trocitos para exprimir mejor su esencia; conducir con orden los pensamientos; repasar, trillar las cosas pensadas. Descartes nos da la verdadera fórmula de la Historia; hablando de la Historia nos dice: «Aun las más fieles historias, si no cambian ni aumentan el valor de las cosas para hacerlas más dignas de ser leídas, al menos omiten casi siempre las más bajas y menos ilustres circunstancias; de donde se sigue que lo restante no parece tal como es.» No sigo copiando. Los existencialistas viven el presente, para el presente, entregados a la sensación presente, y no necesitan la Historia.

Desde su lauda, en la bella iglesia de San Germán de los Prados, Descartes puede considerar que esos muchachos—o vejancones—que allí, a dos pasos, creen que han encontrado el secreto de la vida, acabarán por ser los más fieles exaltadores del filósofo: cansados de sus descaminos, volverán al camino. No se agitaron más, en su tiempo, los románticos que los existencialistas; no extremaron tampoco más las cosas los naturalistas. En fin de cuentas, todas estas escuelas, todas estas sectas son lo mismo: extremosidad. El existencialismo está en todas partes; se dieron antaño quince o veinte definiciones del romanticismo; se podrían ahora dar otras tantas del existencialismo. Como hay existencialismo hay antiexistencialismo; como hubo romanticismo, hubo antirromanticismo. En España se escribieron sátiras contra el romanticismo. Seguramente que la más curiosa—y no citada nunca—es la que escribió Pedro Antonio de Alarcón con el título de *La belleza ideal.* Hoy un existencialista puede compararse con el héroe de ese delicioso cuento; en cualquier instante encontrará, sin esperarlo, su desengaño. Lo que sorprende es la rapidez con que se propaga una quimera; con la rapidez, la diversidad y lejanía que esa quimera alcanza en sus ramificaciones. En el siglo XVII, Miguel de Molinos crea con su doctrina, con los resultados prácticos de su doctrina, una secta. No hay paridad entre el existencialismo y molinosismo: hay semejanza en la prontitud y vehemencia de su propagación. El molinosismo, en sus diversos matices psicológicos, captó a gente muy distinguida. Los actuales existencialistas domésticos son unos inocentones, unos pazguatos, junto a los molinosistas prácticos. Sedujo, desde luego, el molinosismo a las mujeres; alguna de ellas movió mucho ruido en París, en toda Francia. No sé si de los cenáculos de San Germán de los Prados saldrá alguna inspirada pitonisa que se le iguale.

Azorín.

Un escritor español en Roma

(Viene de la pág. anterior)

para el novelista. Para él la situación actual del mundo es la formación de una época apoteótica para el novelista. El caos, el entrecruzamiento colectivo, es un estímulo para ejercer aquella facultad primordial de ser hombre. En su curiosidad—nos dijo—en su asombro o su miedo que le piden algo más, no le faltará nunca una guerra en la que desnudar a los hombres.

No era necesario que le preguntásemos acerca de España, porque ya declaró el su pensamiento en su conferencia. Cree que la España de nuestra época literaria actual dará cuatro o cinco novelistas de gran estilo. Porque España es país de hombres, sobre todo. Porque los hombres pertenecen a un clan humano; porque los trabajadores actuales de la literatura española son tenaces; por su aislamiento, por la perspectiva de la guerra interior y, por último, por su religiosidad.

—*¿Y en Francia?*

—Todo el mundo conoce a los consagrados. No a los que mueren ahogados por ellos. Henri Hello, por ejemplo, León Bloy, Bernarnos... tantos otros.

—*Entonces, antes de ir España...*

—Daré tres conferencias en la Sala Pleyel sobre España, claro es, como para llenarme la boca de su nombre antes de llegar a ella.

Nos despedimos hasta la vuelta. Y esperamos que su primer grito de presencia—su primer libro anunciado—ponga la mirada de espera en los próximos con el mismo fervor que hasta ahora.

J. Méndez Herrera

Viene en la página anterior

mundo se habría acabado hace mucho tiempo.

Todas las tardes, no bien se pone el sol rubicundo de *Tauro, Géminis* o *Libra,* empiezan los grillos a tocar la bandurria entre las matas de habas, y las ranas de los pantanos a remedar la gaita gallega. Entonces principian a coquetear, a decirse amores y a bailar en cielos y tierra todos los átomos cadavéricos del año anterior y todos los átomos de fuego del año que ha de venir. Las hojas secas de la primavera pasada abonan la planta nueva, cubierta ya de botones. La podredumbre se convierte en aroma; la muerte, en vida. Los miasmas se visten de limpio, y a fuerza de valsar en alas del viento, logran captarse la voluntad de los álamos negros y contraer matrimonio con los mimbres y los panjules. Cuando empieza a anochecer, no hay partícula de tierra que no cuchichee con su vecina; no hay hormiga, ni hoja, ni lucero, que no tenga su pareja; no hay pájaro, molécula mineral ni fibra de arbusto que no haya hecho una conquista. Entonces se escucha un murmullo intenso, un millón de requiebros dichos a media voz, una extraña confusión de gritos, de cantos, de besos, de suspiros, que dura hasta las doce de la noche, hora en que todo aquel enjambre de nuevos esposos se dice melancólicamente: *Bon soir.*

¡Ah! ¿Quién lo ignora? Durante esas tardes es cuando el corazón de todos los jóvenes siente un hambre de amor tan infinita, que su pecho se dilata sediento, como la nariz del nervioso que ha percibido cualquiera de los tres grandes olores que hay en el mundo. (Ya sabéis de qué tres olores hablo: del olor a tierra mojada por agua de tempestad, del olor a mujer y del olor a papel impreso. Creo que este último olor fué el que me trajo a Madrid.) Os decía que en esas tardes no se puede vivir sin una compañera del alma, mucho más si se ha tenido alguna y se ha perdido, y muchísimo más si no se ha tenido ninguna todavía, como a mí me pasaba en aquel entonces; porque en esas tardes nuestro ser nos avisa de que un hombre es la mitad de una algo y no un todo completo, de que cada cual tiene en el mundo su media naranja, y de que la juventud se evapora *sicut nubes, cuasi aves, velut umbra.*

III

Una mujer misteriosa

> Los campos les dan alfombras,
> los arbustos pabellones,
> la apacible fuente sueño,
> música los ruiseñores.
> No hay verde fresno sin letra,
> ni blando chopo sin monte,
> si un valle Angélica suena,
> otro Angélica responde.
>
> (Góngora.)

Pues, señor, decía que era una de esas deliciosas tardes...

Al entrar yo en el vagón de primera clase que debía traerme de Aranjuez a Madrid, me encontré con lo que más había deseado al salir de mi pueblo: con el bello ideal de las aventuras; con una compañera de coche bella, elegante y sola.

—¡Drama tenemos!—me dije para mi capote.

—Buenas tardes...—dije para la capota de mi vecina.

—Buenas tardes—respondió la mujer de la capota.

Pero ¡qué capota!

Y ¡qué mujer!

Treinta años, egregia pechera, ojos soñolientos, traje escocés, nariz algo levantisca, bonitos dientes, blanquísimas mangas, manos *guanteadas* con primor, hoyos en las mejillas, relojito de oro, atrevido peinado, un perro habanero, un precioso saco de noche, sombrilla de color de tórtola, mantón gris de capucha caído por la cintura, cintura redonda, escote alto... y un libro..., quizá una novela..., una novela cuyo héroe podría muy bien parecerse a mí... Tal era mi compañera de viaje.

Una reverencia fué la contestación a mi saludo.

—¡Ven acá, *Selim!...*—murmuró llamando al perrito y quitando la sombrilla y el saco del diván que había enfrente del suyo; todo con objeto de dejar a mi disposición aquel testero del coche.

—Gracias, señora... —dije acariciando al perro—. ¡No incomode usted a esta preciosidad!

Y en seguida me puse a discurrir sobre si la palabra *preciosidad* habría parecido ridícula a aquella señora, de quien ya estaba perdidamente enamorado.

—¿Quién será?—me pregunté después a mí mismo.

Y las gacetillas de *El Observador,* que recordé en aquel instante, me hicieron sospechar: I. Si sería una conspiradora. II. Si sería cierta reina que por entonces viajaba de incógnito. Y III. Si sería cualquiera de las poetisas, actrices, pintoras cantatrices y mujeres políticas cuyo nombre sabía yo de memoria. ¡Ah, era tan bonita..., digo, tan graciosa!

De resultas de todo lo cual, aquella mujer me inspiró supersticioso respeto, y temí que llegáramos a la Corte sin empezar el primer capítulo de cualquiera de las novelas que se me habían ocurrido al hallarme solo a su lado.

Pero, ¡oh dicha!, ella misma vino en mi ayuda, y me sacó a barrera.

—¡Qué despacio anda el tren!—exclamó, cerrando el libro sobre suya cubierta leí: *La víctima del amor.*

—¡Cosas de España, señora!... El Gobierno...—principié a decir.

—¿Es usted estudiante?—exclamó interrumpiéndome.

—No, señora; soy..., es decir, pienso ser diputado a Cortes por mi pueblo.

—¿Cómo se llama usted?

—Enrique, etc., etc...

—Parece usted andaluz...

—Como que soy cordobés... ¡Lo habrá conocido usted en el acento! Usted parece también andaluza, no por el acento, sino por el tipo... Esos ojos...

Aquí debí de ponerme muy colorado. Lo que puedo asegurar es que se me secó la boca y no pude continuar la frase.

La mujer extraordinaria me miró en *tercera,* cosa que hacía con sumo primor; y dijo en seguida, dirigiendo al cielo otra mirada que podré llamar *ataque falso,* o, si se quiere, *fingimiento:*

—¡Esos ojos, señor mío..., me han hecho sumamente desgraciada!

—¡Oh, ventura!—repliqué sin saber lo que decía.

La dama misteriosa fijó en mi boca otra mirada *baja recibiendo* (que así mezclaba la esgrima con la tauromaquia), y replicó lentamente:

—Preferiría tenerlos azules... como usted.

Y se puso colorada.

Yo mudé de diván y me coloqué a su lado, a la derecha.

¡Qué perfil! ¡Qué torso! ¡Qué talle! ¡Qué blancura la de su garganta, y qué peto el de su vestido! ¡Qué flujo y reflujo el de su respiración! ¡Cómo se hinchaba de suspiros la potente ola de su redondo seno! ¡Qué sístole y diástole tan provocador trabajaba sordamente por destruir el muro de su corsé!

¡Ah! Yo maldigo la escuela literaria que abominó de las mujeres gruesas. ¡Una robusta matrona, sabiamente modelada por una modista, vale más que las héticas del romanticismo!

—¡Su nombre de usted, señora!... ¡Su nombre!... ¡Yo necesito saber a quién amo!—exclamé cruzando las manos con idolatría.

—Caballero, pásese usted al diván de enfrente, y nos entenderemos. No abuse usted de su posición...—respondió la desconocida rechazándome con mano vigorosa..., cuando no era necesario todavía.

Yo saboreé las delicias de aquel miedo y la presión de aquella mano, que había incendiado mi hombro izquierdo, y retrocedí, como el toro, para caer luego con más brío sobre mi presa.

Heme aquí, pues, colocado otra vez de frente.

La dama se tranquilizó, de donde yo deduje que los costados o flancos eran lo más débil de aquella fortaleza.

Y, ¡no os riáis! Hay mujeres inexpugnables si se las combate de frente, que no pueden resistirse a una declaración hecha de perfil. Son estudios de táctica amorosa que no están al alcance de todos, y que yo hice desde mi menor edad. Toda mujer gruesa que se ve obligada a volver la cabeza un poco, pierde algo de su dignidad y aun de su hermosura; pérdida que compensa inmediatamente con nuevas monerías.

Decía, pues, que la desconocida se tranquilizó.

Estábamos entre Pinto y Valdemoro.

Pasaron algunos minutos de silencio.

—Se conoce, caballero—exclamó la desconocida reparando en la atención con que yo miraba las estaciones—, que es ésta la primera vez que viene usted a Madrid.

—¡La primera y la última, señora!—respondí con terrible acento.

—¡Qué! ¿Piensa usted matarse?

—No, señora... Pero pienso unir mi vida a la de usted..., fijar mi residencia a su lado..., vivir en su misma casa, si es posible!

—¿Cómo? ¿No tiene usted familia en Madrid?—profirió con voz dulcísima, que parecía revelar el más tierno interés.

—¡No, señora!—respondí trágicamente.

—¿Ni casa?

—¡Ni casa!

—¡Desventurado niño!—murmuró con un tono tan patético, que no me dejó duda acerca de la sensibilidad exquisita de la viajera.

—¡Tan joven!—prosiguió, envolviéndome en una mirada casi maternal—. ¡Tan joven, y se arroja solo a los mil peligros de la Corte, sin conocer las calles!.. ¡ni las casas, que es lo peor! ¡Ah! ¿Qué sería de la juventud de hoy que tan prematuramente echa a volar, abandonando el hogar paterno, sin estos encuentros providenciales de los que podré llamar pupilos sin tutor, con nosotras la Hermanas de la Caridad, paisanas secularizadas (que bien puedo llamar as a la institución que represento en est coche y en este instante?) ¡Joven, descui de usted! ¡Queda usted bajo mi patrocinio, bajo mi protección! ¡Ya no estará usted solo en Madrid!

—¡Ah..., señora...—balbucí, queriend arrodillarme...

—Ni una palabra más, caballero!—s apresuró a decir la Hermana de la Caridad, paisana y secularizada, conteniendo con su robusto brazo la ya principiada flexión de mi individuo—. ¡No e cosa, señor mío...—continuó enfáticamente—, de que usted confunda el interé que me inspira con uno de esos amore o caprichos que brotan a cada instant del choque de dos jóvenes sensibles qu se encuentran solos, como nosotros, e un camino!... ¡No! ¡Es más noble, e más santo, es más formal el sentimient que me ha unido a usted, al saber qu está solo sobre la tierra!—Respétem usted, por tanto...

Dijo, y sus palabras me dejaron frí como un sorbete. Pero era tan guapa y sobre todo tan anchurosa, que me entregué confiado a aquella sumisión, aquella dependencia, a aquella subordinación que me exigía.

—Dejémosla disponer... —me dije— ¡Esta mujer tiene iniciativa! Será viuda y necesitará un administrador de sus bienes. O viajará buscando conspiradore que le ayuden en alguna trágica empresa

Y, hecha esta reflexión, me reduje un papel completamente pasivo.

Que me hablaba... Le respondía.

Que no me hablaba... Guardaba yo silencio.

Que extendía ella sus pies y tropezaba con los míos... ¡Quietos mis pies!

Que, estando asomado yo a una ventanilla del coche, se asomaba ella a l misma, electrizándome con el contact de sus valientes formas, con su dulce calor, con su vivo perfume, con su delicio so peso... Nada... ¡Paciencia y traga saliva!

Que, al hacer ambos un movimient uniforme y simultáneo, chocaban mi garrosas rodillas con las suyas, redonda y suaves aun a través del miriñaque qu las cubría... ¡Yo me hacía en desentendido, y ponía la imaginación en el porvenir!

Sólo recuerdo haber empleado medio de acción en una coquetería muy sencilla, pero muy trascendental, que os aconsejo empleéis siempre que queráis da que pensar a una mujer... y que a m se me ocurrió por instinto desde que llegué a la adolescencia.

Redúcese a procurar que no se encuentren nunca ni vuestros ojos ni vuestras sonrisas, o, por mejor decir, a clavar la vista en sus ojos cuando ella l clave en vuestra boca, y a clavar la vist en su boca cuando ella mire vuestro ojos.

Y es que se ha descubierto recientemente que se turba mucho más una mujer cuando estudiamos su sonrisa qu cuando estudiamos su mirada. Además que el hombre que mira los labios, dic por este solo hecho que es materialista Las almas hablan por los ojos; los cuerpos, por la boca. Mirar a a boca es ir derecho al asunto. Y esto, sin contar co que la mujer no tiene sobre sus labio el mismo dominio que sobre sus ojos así vemos que a lo mejor le tiemblan haciendo lo que suele llamarse pucheros o se le secan a pesar suyo, cosas amba que no puede ocultarnos tan fácilment como oculta los fenómenos meteorológicos de la mirada.

Continúa en la página 1

DESPUES DE LA TORMENTA

Hemos nacido nuevamente
por el paisaje que nos alza
en resurgir de bautizados
con la raíz de la palabra.

Ya gozamos el agua pura
en la copa de la alborada,
y el aire limpio y luminoso
abre a los ojos nuevas páginas.

Llovida yerba sueña trémula
júbilo y beso en cada lágrima:
del huracán a la esperanza.
yo soy el árbol que regresa

Jesús Delgado Valhondo.

Paredes Jardiel

BLIOGRAFICO

hero bibliográfico ha sido concebido do pensando únicamente en el interés ctores.

le fijar las normas definitivas para su ción y archivo, nos gustaría conocer ones e ideas de nuestros suscriptores ón con esta iniciativa.

s seguros de que, todos ellos, se dan e que a través de esta serie de encar-estra Revista les habremos proporcio-a obra de la mayor utilidad.

mos hacer algo sólido y consisten-a lograr esto, por baladí que pa-inguna colaboración es inservible. o de nuestros suscriptores será el pri-beneficiarse de cualquier sugerencia haga llegar hasta nuestra Dirección.

ONSTITUCIONES DE CUBA

drés M.ª *Lazcano y Mazón*. Pró-de *Manuel Fraga Iribarne*. Ma-1952.

cm. .... 75 ptas.

ones Cultura Hispánica.

LVADOR, PAIS DE LAGOS Y CANES

berto de Mestas. Madrid, 1950.

cm. Encuadernado, con nas .... 100 ptas.

iones Cultura Hispánica.

UTA DE COLON Y LAS TO-S DEL CONDADO DE NIEBLA

cm. En rústica .... 65 ptas.

En tela .... 80 »

iones Cultura Hispánica.

CO EN LA HISPANIDAD

sé Fuentes Mares. Madrid, 1949.

14,5 cm. .... 30 ptas.

iones Cultura Hispánica.

IALVINAS

Dr. José Arce. Madrid, 1950.

14,5 cm. .... 40 ptas.

ciones Cultura Hispánica.

RO CLASICOS AMERICANOS

onzalo Zaldumbide. Madrid, 1951.

14,5 cm. .... 40 ptas.

ciones Cultura Hispánica.

EN DEL MUNDO HACIA 1570, UN NOTICIAS DEL CONSEJO INDIAS Y DE LOS TRATADIS-S ESPAÑOLES

Gonzalo Menéndez Pidal. Madrid, 1.

32 cm. .... 60 ptas.

ciones Cultura Hispánica.

UAL DE DIALECTOLOGIA ES-ÑOLA

Vicente García de Diego. Madrid, 6.

14,5 cm. .... 30 ptas.

ciones Cultura Hispánica.

Por *Juan Manzano Manzano*. Madrid, 1950.

25 × 17,5 cm. .... 50 ptas.

Ediciones Cultura Hispánica.

DIALOGOS MILITARES

Por el *Dr. Diego García de Palacio*. Edición facsimilar de la impresa en México por *Pedro Ocharte* en 1583. Madrid, 1944.

28 × 19,5 cm. .... 40 ptas.

Ediciones Cultura Hispánica.

PROBLEMAS Y SECRETOS MARAVILLOSOS DE LAS INDIAS.

Por *Juan de Cárdenas*. Edición facsimilar de la impresa en México por *Pedro de Ocharte* en 1591. Madrid, 1945.

28 × 19,5 cm. .... 40 ptas.

Ediciones Cultura Hispánica.

CONSIDERACIONES SOBRE LA INVESTIGACION CIENTIFICA

Por *José M.ª Albareda Herrera*. C. S. de I. C. Madrid, 1951, 466 págs.

Precio .... 55 ptas.

BIBLIOGRAFIA HISPANICO-LATINA CLASICA.

Por *M. Menéndez Pelayo*. Edición nacional de las obras completas de Menéndez Pelayo. C. S. de I. C. Madrid, 1950-51; 10 vols.

Suscripción .... 360 ptas.

REPERTORIUM BIBLICUM MEDII AEVI.

Por *F. Stegmüller*. C. S. de I. C. Instituto «Francisco Suárez». Madrid, 1950. 8 vols. de unas 300 págs. cada uno.

Precio de cada vol. .... 200 ptas.

LA BIBLIOGRAFIA DE LA LITERATURA HISPANICA.

Por *José Simón Díaz*. C. S. de I. C. Madrid, 1950-51; 2 vols. de 672 y 387 págs.

Precio de cada uno, respectivamente. .... 115 y 100 ptas.

SUEÑO DEL TORERO

Por *Mathias Goeritz*. Texto de *Benjamín Palencia*. Colección «Artistas Nuevos». Madrid, 1948.

Precio .... 60 ptas.

Ediciones "Clan".

NIÑOS DE MI MOLINO

Por *Benjamín Palencia*. Texto de *Angel Ferrant*. Colección «Artistas Nuevos». Madrid, 1948.

Precio .... 60 ptas.

Ediciones "Clan".

FIGURAS DEL MAR

Por *Angel Ferrant*. Texto de *Mathias Goeritz*. Colección «Artistas Nuevos». Madrid, 1948.

Precio. .... 60 ptas.

Ediciones "Clan".

Por *Federico Comps Sell*. Texto de *Tomás Seral Casas*. Colección «Artistas Nuevos». Madrid, 1949. 1949.

Precio. .... 30 ptas.

Ediciones "Clan".

ARQUITECTURAS

Por *Maruja Mallo*. Texto de *Jean Cassou*. Colección «Artistas Nuevos». Madrid, 1949.

Precio. .... 30 ptas.

Ediciones "Clan".

PINTURAS

Por *Julio Ramis*. Texto de *Paul Bowles*. Colección «Artistas Nuevos». Madrid, 1950.

Precio. .... 60 ptas.

Ediciones "Clan".

CIRCUNSTANCIAS

Por *Fernando Vela*.

Revista de Occidente. Bárbara de Braganza, 12. Edic. 1.ª Vol. de 264 págs. Formato, 8.º

Colección en la que se incluye: Obras de Literatura. Ensayos.

Precio en rústica. .... 35 ptas.

EL COMPLEMENTO

Segundo tomo de la serie «Las investigaciones sobre la inmunidad», por *R. Doerr*, trad. por *Faustino Cordón*. *Revista de Occidente*, Bárbara de Braganza, 12. 1.ª ed., 108 págs. en 4.º

Colección en la que se incluye: Biblioteca Ibys de Ciencia Biológica.

Precio en rústica. .... 25 ptas.

OBRAS COMPLETAS (tomo I: *Poesía*)

Por *José M.ª Pemán*. Epílogo de *Manuel Machado*. En piel, estampaciones de oro, 1.314 págs.; 21 × 14 cm. Con una *Confesión general* del autor.

Precio .... 200 ptas.

Escelicer, S. L. Canarias, 38, Madrid.

OBRAS COMPLETAS (tomo II: *Novelas y cuentos*).

Por *José M.ª Pemán*. Prólogo de *N. González Ruiz*; 1.254 págs.

Precio .... 200 ptas.

Escelicer, S. L. Canarias, 38, Madrid.

OBRAS COMPLETAS

Por *José M.ª Pemán*.

Tomo III: *Narraciones y ensayos*. 1.325 págs., con las características de los vols. anteriores .... 200 ptas.

Tomo IV: *Teatro*. Prólogo de *Joaquín de Entrambasaguas*. Idem íd. 200 ptas.

Escelicer, S. L. Canarias, 38, Madrid.

LA PRIMERA GUERRA CIVIL EN ESPAÑA (1821-23).

Por *Rafael Gambra*.

Con ilustraciones y mapas.

204 págs. .... 25 ptas.

Ediciones Escelicer. Canarias, 38. Madrid

HISTORIA DE ESPAÑA

Por *M. Menéndez Pelayo*. Selección y prólogo de *Jorge Vigón*. 6.ª edic., 344 páginas.

Precio .... 45 ptas.

Ediciones FAX. Zurbano, 80. Madrid.

Por *Derek Traversi*. Edición 1.ª: 1 276 págs.

16,5 × 11 cm. .... 35 p

Editorial Labor, S. A.

LO QUE TU DEBES SABER

Por *Levy* y otros. Edición 1.ª: 19 XV-545 págs.

24 × 15 cm. .... 90 p

Editorial Labor, S. A.

DICCIONARIO DE CITAS

Por *Cesáreo Goicoechea Romano*. E ción 1.ª: 1952; XVI-716 pás.

23 × 16 cm. .... 160 p

Editorial Labor, S. A.

LA FILOSOFIA EN SUS TEXTOS 2 tomos).

Por *Julián Marías*. Edición 1.ª: 19 2.196 págs.

23 × 15,5 cm. .... 50 p

Editorial Labor, S. A.

TIERRA DE SEÑORIO

Por *Salvador González Anaya*. Edic 1.ª: abril, 1952; 364 págs.

12,5 × 19,5 cm .... 30 p

Editorial Biblioteca Nueva.

OBRAS COMPLETAS

Por *Pío Baroja*. 8 tomos. Edición 1 1946-1952; 1.300 pás.

16 × 22 cm. Cada tomo .... 250 p

Editorial Biblioteca Nueva.

OBRAS SELECTAS

Por *Leopoldo Alas, «Clarín»*. Edic 1.ª: 1948; 1.400 págs.

16 × 22 cm. .... 250 p

Editorial Biblioteca Nueva.

INTERPRETACION EUROPEA D DONOSO CORTES

Por *Carl Schmitt*. Biblioteca del Pen miento Actual, 1952; 145 págs.

Precio .... 22 p

Ediciones Rialp, S. A.

LA CRISIS DE EUROPA

Por *El Duque de Maura*. Biblioteca Pensamiento Actual, 1952; 165 p

Precio .... 24 p

Ediciones Rialp, S. A.

ESPAÑA SIN PROBLEMA

Por *Rafael Calvo Serer*. Biblioteca Pensamiento Actual, 1952; 200 p

Precio .... 23 p

Ediciones Rialp, S. A.

ofrece un estudio magistral del escritor clásico y una selección de sus textos más bellos y representativos, en el caso de au- bellos y representativos; en el caso de au- a acompañada de la original, en oportunos comentarios que facilitan la perfecta asimilación de su contenido ideológico.

Breve Enciclopedia de Cultura General. Contiene: Esquema general de la cultura. Estudio de la materia inanimada. El Sistema solar y el universo de las estrellas. La ciencia de la vida. Los pueblos actuales del Mundo. La Filosofía. Las grandes corrientes de la Historia universal. La Economía. Descubrimientos e invenciones. Historia del Arte. Literatura universal. Nociones sobre el arte de la Música.

Pensamientos y frases célebres de los grandes pensadores, escritores y hombres famosos de todas las épocas y países acerca del mundo, paz, guerra, amor, muerte, verdad, justicia, riqueza, libertad, patria, religión, fe, ateísmo, orgullo y todas aquellas materias de interés eterno para la Humanidad, dispuestos en forma de diccionario. Las frases de autores extranjeros figuran en castellano y en el idioma original.

Esta Antología representa un esfuerzo que nunca se había realizado en España. Es una biblioteca filosófica condensada, en la que aparecen representados 85 filósofos. Encierra la sustancia intelectual de centenares de volúmenes escritos en las más diversas lenguas, que casi nadie puede poseer ni adquirir hoy, ni aun consultar en bibliotecas.

Un viaje psicológico por el alma de Andalucía, concretamente por la ciudad de Ronda y su paisaje geográfico y humano, guiados por la pluma maestra de un novelista de la tierra.

Todo el complejo mundo de personajes, hechos y figuras barojianos, en una de las obras de más aliento y agudeza de observación de la literatura universal contemporánea. Con sus *Memorias*, artículos de viajes, ensayos, etc.

Lo más significativo y granado de la producción de Leopoldo Alas, «Clarín», crítico que posiblemente no ha tenido rival en las Letras españolas por su sinceridad e independencia que le obligaron a ir media docena de veces al campo del honor.

Carl Schmitt, en este volumen sobre Donoso Cortés, recoge sus ensayos sobre el gran político y pensador español que tanto influyó en Europa y que tan ligado se sintió siempre a Europa.

Junto con sus libros *Der nomos der erde* y *Ex captivitate salus*, es fruto de la nueva etapa que ha iniciado el autor, suscitando una vivísima discusión en torno a su persona, a sus ideas y a su actuación política.

La crisis de Europa es el análisis crítico hecho por un gran historiador del desmantelamiento de las instituciones políticas de 1907 a 1948. El Duque de Maura expone en este libro, escrito sin ánimo polémico, pero avalado por la rigurosa observación de los hechos, una serie de sugerencias altamente aleccionadoras sobre el futuro europeo y sobre el desenlace de sus sistemas de gobierno.

Los españoles a quienes preocupa la mejor manera de servir a nuestro destino nacional, encontrarán en estas páginas un razonamiento profundo y valiente, enfrentado desde sus raíces con el proceso ideológico destructor del orden europeo. De él surge, montado sobre bases firmes, un fuerte incentivo hacia la acción cultural creadora de nuestro futuro.

Breves interpretaciones de la mujer, ... ta por un artista muerto prematuramente que había dicho: «No siento mi materia», y del que comenta Seral: «¡Tenía que ocurrir! Yo, de siempre, temía que nos dejaras pronto, pero no de esa forma.»

Comenta el director del Museo de Arte Moderno de París, en el prólogo:

«La exuberancia creadora, una disposición permanente a la invención y a la poesía, un constante estado lírico: he aquí lo que caracteriza a esta mujer alternativamente injuriosa y encantadora, española auténtica, toda nutrida de sabia goyesca...»

«¿Qué podemos decir de una pintura que no lo pueda decir mejor ella misma?» —piensa Bowles ante el arte abstracto de Ralmis. Y se pregunta: «Pero ¿puede ser abstracta la pintura saliendo, como sale, de la cabeza del pintor, y bajando por su brazo al pincel y saltando luego al lienzo en los colores?»

Alguna circunstancia—suceso, libro, viaje, etc.—mueven al autor—uno de los mejores escritores con que cuenta la literatura española—a extraer de ella lo que tiene de sustancial y duradero. Un libro de filosofía, de política, de literatura, de viajes, donde el lector encontrará un rico caudal de sugerencias.

Segundo tomo de la serie «Las investigaciones sobre la inmunidad», que expone con todo rigor crítico el estado actual de las doctrinas sobre la inmunidad, por la máxima autoridad mundial, el profesor austríaco R. Doerr.

«La poesía de Pemán se caracteriza inicialmente por un dominio extraordinario de la forma: él es, sin duda, uno de nuestros primeros versificadores. Ha cultivado con fruto metros y rimas muy diversos, desde los clásicos hasta los populares; en éstos adquiere gracia sin igual.»

(M. Muñoz Cortés, en «Arriba».)

«Gran abundancia de finura, espíritu delicado, colorismo suave, humildad, ternura, imágenes sorprendentes...»

(R. Vázquez Zamora, en «Destino».)

«Es obligada la afirmación de que el tomo IV de las *Obras completas* de Pemán contiene una de las aportaciones más considerables al teatro español contemporáneo.»

(«Mundo».)

En la fecha indicada tiene lugar una guerra, desarrollada principalmente en Navarra y Cataluña, que fué silenciada o disminuída por los historiadores de la época hasta resultarnos hoy casi desconocida. Es, sin embargo, nuestra primera guerra civil, y en ella se sienta ya el profundo signo religioso-político que será común a todas las siguientes y les conferirá continuidad y sentido profundo.

Desde la propagación del Cristianismo hasta la Restauración, los temas fundamentales de nuestra Historia aparecen tocados magistralmente, con inmenso saber y maravilloso estilo, por Menéndez Pelayo. La Ciencia y el Arte se coadunan por modo admirable en estas páginas históricas, que han obtenido uno de los mayores éxitos editoriales de nuestros días.

tiva elaborados por los juristas indianos a lo largo de los siglos XVI y XVII. El punto de partida es el año 1560, fecha en que el Real y Supremo Consejo de las Indias hace suya la iniciativa recopiladora de su fiscal Fernández de Liébana. Se cierra en 1680, con la promulgación por Carlos II del Código General.

Esta curiosa obra de la Colección «Incunables Americanos», teoriza sobre las condiciones que han de adornar a un buen capitán, añadiendo un pequeño tratado de Artillería y otro de Táctica en las batallas, con esquemas gráficos.

Esta obra de la Colección «Incunables Americanos» estudia, además de la Geografía americana de la época, su geología, su botánica y una antropología del Nuevo Continente, junto con mil observaciones de interés etnográfico y demográfico.

La vida intelectual se desarrolla en dos grandes períodos, el de la formación escolar y el de la actividad profesional. He aquí cómo, de acuerdo con este principio, el autor orienta sus fructíferas consideraciones alrededor de: la investigación en la docencia, en los órganos modeladores de la formación científica en la Universidad; la investigación como valor formativo, y la investigación en las profesiones y, a su vez, como profesión.

En esta obra se recoge la producción que, en el campo de los estudios hispano-latinos, realizó don Marcelino a lo largo de toda una vida, y en ella encontrará el lector, tratados con un conocimiento directo y singular, la mayoría de los autores clásicos latinos, así como sus correspondencias hispánicas.

En esta obra, de alrededor de ocho volúmenes, se dispone el enorme material bíblico del Medioevo, debidamente clasificado en secciones que comprenden: Libros del Antiguo y Nuevo Testamento, Apócrifos, Prólogos, Comentarios por orden alfabético de autores y Comentarios anónimos.

La *Bibliografía de la Literatura Hispánica* representa el primer intento de afrontar en toda su amplitud, con acierto uniforme, riguroso y sistemático, la necesidad de encauzar el gran caudal de las producciones literarias compuestas en todo tiempo en los idiomas y dialectos de España.

En esta «tauromaquia de Mathias Goeritz», diez dibujos del autor, comentados por Benjamín Palencia, en una tirada de 180 ejemplares, 30 en papel hilo, numerados de I al XXX y firmados por ambos artistas, y 150 ejemplares en papel alfa, numerados de 1 a 150.

Once dibujos de Benjamín Palencia, prologados por Angel Ferrant:

«En Arte, lo primero es dar con el fruto sano y limpio, fresco y jugoso. Lo más difícil, de puro fácil, es acertar a empezar de nuevo..., ser impresionable, comunicativo, apasionado, como lo es Benjamín en estos dibujos de criaturas...»

De estos dibujos de Ferrant, y del propio Ferrant, dice Goeritz:

«Es escultor. Verdaderamente escultor... Su trabajo ha sido vivido. Y, más aún, las formas creadas por él tienen su propia vida. Hablan entre sí... Preguntan y contestan. Y se mueven...»

La colección de todas las Constitu- cubanas, presentadas tras un estudi- liminar, forman este trabajo, no s- gran valor para especialistas y ve- sino también para todos aquellos que rimentan curiosidad e interés por l- dernas leyes de las naciones hispa- ricanas.

Recopilación de los datos más inte- tes sobre Geografía, producciones, cio, situación financiera, historia, lite- y arte, problemas sociales, etc., con rosas ilustraciones, mapas y cuader- tadísticos.

Tras una documentada y erudita preliminar de don José Hernández director de la Escuela de Bellas Ar- Santa Isabel de Hungría, de Sevilla este libro 62 páginas en huecograbad- recogen las más bellas manifestacio- tísticas de las provincias de Sevilla y va, terminando con 20 planos de deta- los monumentos más destacados.

Estudia los orígenes del indigenis- evolución sistemática y su adaptaci- las épocas pasada y actual; consec- de la civilización cortesina, proceso cultura y adopción de su mejicanida- pánica.

Es un alegato definitivo, en cuanto recho que asiste a Argentina, cont- glaterra, sobre las Islas Malvinas. El tado de datos históricos y documen- precisa sobre dichas islas es este libr- pone sobre el tablero la verdad de cuestión.

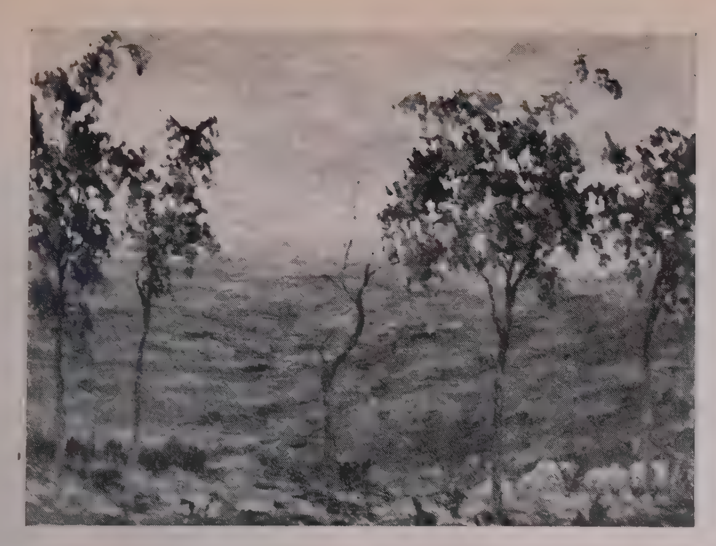
Son cuatro cuadernos biográficos Fray Gaspar de Villarroel, Juan B- Aguirre, Montalvo y Rodó. Es, en co- un esquema de historia literaria, ta- la época virreinal como de la indepen-

El descubrimiento de América da a- te con la vieja imagen del mundo Edad Media.

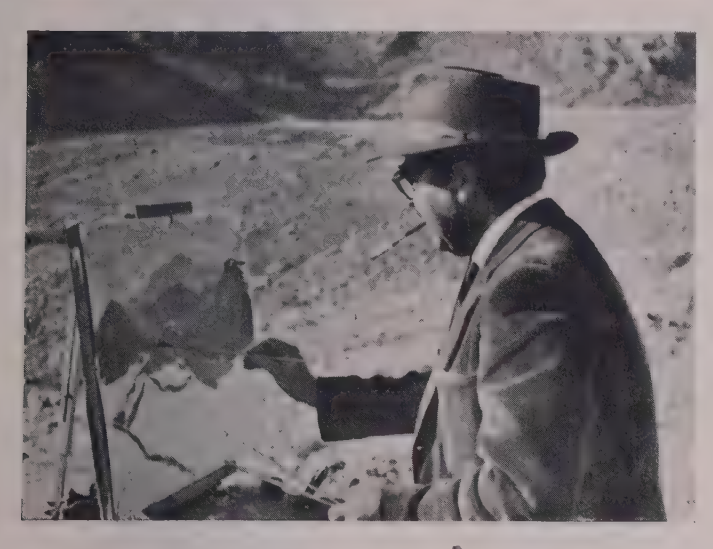
En los años de Felipe II se alcan- una madura sazón científica, que el de Menéndez Pidal pretende reflejar

La veteranía del profesor García d- go en cuestiones lingüísticas está p- en este volumen. Es un cuadro co- del amplio paisaje, tratado tantas fragmentariamente por él mismo y otros investigadores, de ese gran s- idiomático que es nuestra lengua, ta- y rica...

arte







1.— *Niebla en el valle* (colección Corró). — 2. *Barrio*. — 3. Santiago Téllez Loriguillo, en plena sierra de Atajate. (Foto Vargas Zúñiga).

TELLEZ-LORIGUILLO

Dos notas características encuentro yo en la pintura de Téllez-Loringuillo: sinceridad y fidelidad. Sus lienzos son *retratos* de un paisaje verdadero, no amañado, no ficticio....

Pero esas dos notas serían bien poca cosa, si no fueran más que eso. En Téllez-Loringuillo hay además un oficio, una pasión vivísima por la pintura *pintura*, que es lo que infunde a sus paisajes ese temblor, o esa gravedad de cosa humana y en su sitio, no nacida caprichosamente, que está en el mundo porque y donde debe estar, *a la hora que debe estar*. Y subrayo esta frase por parecerme que refleja con exactitud una de las virtudes que me parecen menos discutibles en este pintor: Sus cuadros, cada uno de sus cuadros, está pintado a una hora —al amanecer, a media mañana, al caer de la tarde...— y esa hora no hay que mirarla en el reloj para saber qué hora es, porque está *dando*, sonando en en el cuadro.

Finalmente, creo yo, otra virtud, de orden puramente técnico, tiene la pintura de Tellez-Loriguillo y consiste en conseguir lo que se entiende por *perspectiva*, no por el escalonamiento sucesivo de planos, sino por la *calidad*. Comunmente, el pintor fía al dibujo esta aventura de situar cada objeto en su quicio, ni más acá ni más allá de lo debido, sin cuidarse demasiado de lo que queda por el medio. Téllez tiene este *lo que queda por el medio* muy presente... *Cubre* las distancias, pero no sólo por el dibujo, con el dibujo, sino con la luz, el aire el sol que de verdad hay entre línea y línea en el paisaje verdadero. Y esto, construído pincelada a pincelada, entonando el color, construyendo la materia hasta *corporeizarla*—darla cuerpo, peso, vida.

Con una sola objección: ciertas concesiones al gusto público en la elección y tratamiento de ciertos temas.

F.

EXTERIOR

¿Qué pasa con la pintura francesa actual?

Algunos críticos de arte franceses no ocultan su preocupación ante la escasez de exposiciones particulares de pintores nacionales. Efectivamente, de cada cien exposiciones celebradas en lo que va de octubre a la fecha, ochenta y cinco son de artistas extranjeros. La preocupación de esos críticos no está dictada (así lo aseguran ellos) por ningún sentimiento de xenofobia. Más bien lo que sucede es que ellos creen que los franceses cada vez pintan menos y peor. Otra preocupación les llega por el lado de la falta de interés demostrada cada día por el público parisino hacia la obra de los jóvenes pintores más o menos independientes.

Ese ochenta y cinco por ciento de exposiciones celebradas por pintores extranjeros parece ser que no satisacen, tampoco, a los expertos de Francia, que las encuentran mediocres, innecesarias en el aspecto de intercambio cultural y guiadas de un exclusivo deseo de lucro. ¡Tremendas tribulaciones éstas para nuestros camaradas franceses que ven al propio tiempo caer ídolos irreemplazables! En su desesperación—muy justa, por cierto tratan de encontrar un culpable de tal estado de cosas. Y lo encuentran; no precisamente en la falta de decisión y postulados de las escuelas pictóricas actuales, ni en los estragos del surrealismo, ni en la desorientación que simboliza el actual movimiento artístico francés, ni en la falta de asistencia de los aficionados, fudada en motivos de crisis económica, ni en la escasa protección oficial... en nada de esto: la culpa es de las Galerías francesas, que no tienen entrañas y están mercantilizadas.

En consecuencia, los pobres pintores franceses tienen que ir con sus cuadros al brazo en busca de los clientes porque el alquier de una Sala cuesta doscientos mil francos, cantidad difícil de obtener, según parece. En cambio, los pintores extranjeros no hacen más que llegar y encuentran inmediatamente un comité de siete hombres ilustres (por lo menos oficialmente) para alabar su genio, una galería importante para exponer y "quatre valets de plume" para cantar las excelencias de su arte. Y no digamos nada si se trata de una dama del gran mundo metida a pintora: entonces, todo son facilidades y éxitos.

Y conste que, según los distinguidos críticos a que aludo, ni los extranjeros, ni las damas del gran mundo tienen nada que hacer en la pintura...

Indiscutiblemente, no solamente la producción pictórica francesa está en baja, según sus propios comentaristas nacionales, sino que—y esto es de nuestra cosecha—la apreciación del talento y del oficio está en franca baja.

Pero resulta consolador reconocer que, al menos, los críticos de arte franceses sienten preocupaciones e inquietudes.

En el Museo de Bellas Artes, en Montreal, se ha celebrado la exposición "Seis siglos de paisaje", con sesenta y nueve cuadros procedentes de colecciones particulares hábilmente seleccionados para presentar elocuentemente el desenvolvimiento de este género de pintura a partir del siglo XV.

En Nueva York va exponerse la colección de "gonàches" originales ejecutados por Rouault para "le cirque de l'etoile Filante", una de las últimas obras editadas por Vollard.

El premio Archibald creado para recompensar al pintor australiano autor del mejor retrato, ha sido concedido este año a Ivor Hele por un retrato del antiguo director adjunto de la National Art Gallery, de Melbourne.

En la Galleria D'arte, de Roma, se celebra actualmente una retrospectiva de Boldini que comprende sus mejores cien obras.

J. P. JALY.

GIORGIO de CHIRICO

El enemigo de la pintura moderna



La revista *El Europeo*, en su número 10, del 2 de marzo, comienza una encuesta sobre el arte contemporáneo. El pintor greco-romano Giorgio de Chirico ha sido el primero en contestar. Ha dicho que «el período que va desde la mitad del XVIII hasta hoy, en Pintura, es un período extremadamente infeliz, el más desgraciado que hasta ahora se haya dado en la Historia del Arte». Y a continuación pasa revista a los pintores modernos. Entresacamos algunos de sus juicios:

Eduardo Manet: Se le podría definir como el primero de los grandes malos pintores.

Paul Cèzanne: Ha sido el primer pésimo pintor declarado gran maestro.

Monet, Pissarro, Sisley: Pintores llamados impresionistas.

Toulouse-Lautrec: Más que nada y nadie, pintor de carteles y cartelones.

Van Gogh: El mismo caso de Cèzanne.

Gauguin: Tercer caso idéntico al de Cèzanne y Van Gogh.

Degas: Fenómeno semejante al de Manet.

Utrillo: Pintura de populacho y dilettantesca, débil y monótona.

Matisse: Nulidad absoluta.

Picasso: Artista de valor.

Marc Chagall: Es el equívoco de la pintura para el populacho; de la pintura para barracón de feria.

Rivera: Inútil y desagradable primitivismo.

Vassili Kandinsky: Pésimo pintor que ha pretendido refugiarse en el abstraccionismo.

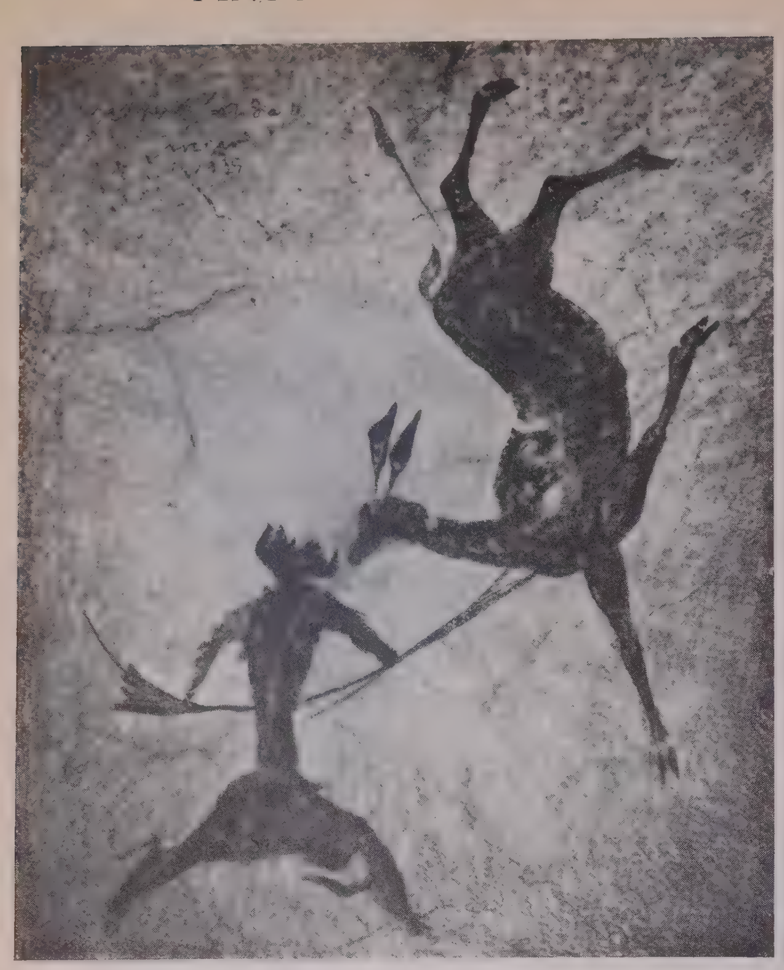
Rouault: Pintura de calidad mediocre.

Salvador Dalí: Se le podría definir: el antipintor por excelencia.

Modigliani: Pintura banal estilo fines del XVIII.

No nos extraña que la revista *El Europeo* haya nombrado a Chirico «el enemigo de la pintura moderna».

PINTURA RUPESTRE



Cierva abatida por un arquero, Cueva Remigia. Aves (Castellón)

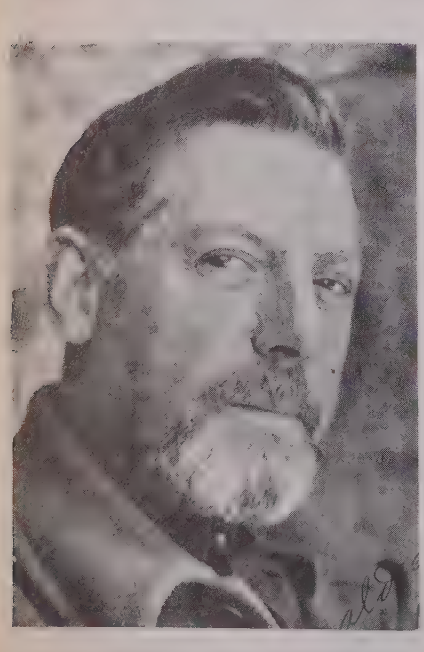
TEMAS DE CAZA Y GUERRA EN LAS CUEVAS DE LA GASULLA

En el año 1934, Porcar descubrió científicamente el grupo de cuevas de la Gasulla, descubrimiento que heredó de un cazador, y éste, a su vez, de un anticuario. Las cuevas son las de Dogues, Remigia y Singla de Mola Remigia, Racó de Gasparo, Racó de Molero, Mas Blanc, Mas del Single y la Joquera, en el término de Burriol (Castellón), y fueron estudiadas y exploradas por él y los profesores H. Obermaier y H. Breuil. En sus pinturas predominan los temas de caza y guerra, de carácter legislativo y religioso. Porcar ha copiado ahora estas pinturas y está haciendo una iconografía de los temas y, al mismo tiempo, una colección de facsímiles de las composiciones que él considera más clásicas en este arte. Diez de estos facsímiles son los que la presentó recientemente en Barcelona, en su exposición de «La Pinacoteca».

F. G.

FICHAS

JOSE LLORENS ARTIGAS



Nació en Barcelona el 16 de junio de 1892. Su vida es su trabajo, el logro de una bella obra. En la Escuela de Bellas Artes y en la de Bellos Oficios de su ciudad natal inicia aprendizaje y vocación. Pensionado en 1917, marcha a París, donde permanece de 1924 a 1941, año en que volverá a España. En 1952 construye un horno en su casa de «El Reco». Colaborando en estrecha unión con Dufy, Marquet, Braque y Miró, realiza algunas cerámicas, limitándose estos pintores a decorarlas. Ha celebrado exposiciones personales en París: Berhein Jeune (1925, 1927, 1928), Bernier (1931), Petit Palais (1936) y Maeglit (1948). Londres: Claridge's (1927, 1928). Nueva York: Brummer's (1932, 1934, 1936). Barcelona: Maragall (1932, 1934), Argos (1942, 1943), Franquesa (1945, 1946), Layetanas (1951); y Madrid: Estilo (1944, 1946), 1.ª Bienal—sala especial—(1951). Concurrió a colectivas: Exposición Internacional de Artes Decorativas e Industriales Modernas (París, 1926), Salón de Independientes (1923, 1925, 1930), Salón de Otoño (París, 1927, 1935, 1936), Tulleries (1922, 1934), Artistas Decoradores de París (1932, 1934, 1936), Trienal de Milán —medalla de oro y diploma de honor—(1936, 1951), Ville de París (1937), Internacional de París—medalla de oro—(1937), Salones de los Once (1944, 1946, 1947), Exposición Nacional de Artes Decorativas (Madrid, 1947), en la que fué jurado, como en la Internacional de París de 1925. Representado en los museos Victoria Albert (Londres), Metropolitan (Nueva York), Arte Moderno (París), Varsovia, Argel, Faenza y Barcelona. Considera a los chinos como los mejores ceramistas, después a nadie... y está él. La cerámica occidental, con Artigas deja de ser manufacturación industrial para convertirse en creación. Artigas, Delaherche, Bigot, Metthey, Chapelet, Lenoble, Decoeur, Simmens, Serre, Cazaux y Bonifax significan la cerámica, con valor propio expresivo, de Occidente. En sus gres, el agua, las tierras, óxidos y sales se someten al fuego para proyectar una plenitud aérea y monumental al espacio. Volúmenes, formas de revolución, armonizan con materiales y esmaltes—brillantes o mates, tersos o corroídos—para conjugarse con el color en la atmósfera.

Bibliografía.—Pierre Courthion: *Artigas ou le oracle de feu*. Existe traducción de José Hierro (*Proel*).

I. M.

Bajo el signo de escorpio

El ceramista José Lloréns Artigas, poco después de su instalación en París, hacia 1920, acostumbraba a pasar las veladas de los viernes en casa de M. Raynal. En una de ellas alguien le habló, sabiendo que había visitado aquel día a Picasso. Mademoiselle L. P., pintora americana, interpretó mal y consideró que el ceramista era el pintor. Seguido en broma el equívoco por los demás, preparó para tres días más tarde una recepción en honor del pseudo Picasso. Enterado éste, dijo a Artigas: «Vaya, vaya en mi nombre y diviértase.» Llegada la noche en cuestión, Artigas, viendo la casa totalmente iluminada y alquilados criados de librea esperando su llegada, atemorizado no se atrevía a entrar con su traje deslucido de hacía tres años. El ver un poeta con traje más raído y sucio que el suyo le decidió. Desde la puerta, una guardia de honor: Le Corbusier, Juan Gris, M. Raynal y P. Reverdy—le condujo ante la señora de la casa, quien, emocionadísima, le aguardaba recostada en un canapé. Según pasaba el tiempo, llevado de un salón a otro, observó cómo por una traslación de cigarros puros, eectuada por su guardia, de las cajas existentes en las mesas a sus bolsillos, iba deformádose y engordaba desmesuradamente. Marchóse como pudo sin lograr zafarse de tal guardia que, en un café, le pidió cuenta de los cigarros, cuyo reparto ejecutóse equitativamente... Al día siguiente, toda la prensa publicaba una gacetilla (pagada) donde se daba cuenta de la brillantísima reunión celebrada en honor de Pablo Picasso.

Las duquesas y marquesas en primavera han venido con bodegones floridos.

Aprécianse las críticas de don José Camón Aznar—por quien personalmente siendo el mayor de los respetos—más con el estómago que intelectivamente. Al leerlo segrégase tanto jugo gástrico, como los perros de Paulow cuando oían campanadas. He aquí algunos ejemplos tomados de su ensayo sobre Iturrino: «Pastas industriales, carnes sólidas, gajos, pulpa, grumos, voraces, golosa embriago...»

Preguntado un escultor por qué plagia lo primero que se le viene a mano, contesta: «El pensar cansa mucho.»

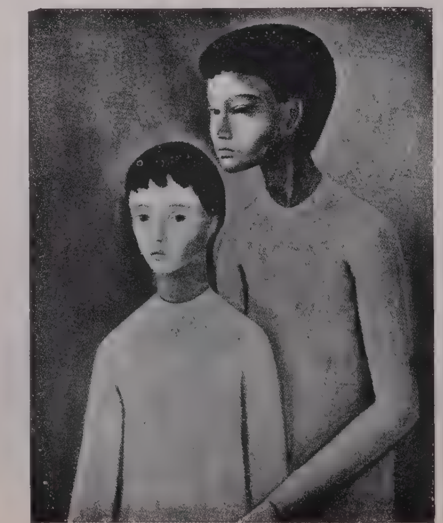
Ante una de las últimas obras producidas por un pintor muy dado y no muy afortunado, a copiar de otros, recordando el cuadro origen del plagio, dice un espectador: «Cómo ha simplificado; debía resultar muy difícil el calco».

Se discute, con grandes dudas, cuál de los hermanos Segura es mejor. Y la inversa.

Viñeta en la cubierta de un interesante libro sobre *Maestros de la pintura española contemporánea*. La solapa aclara es dibujo de José Caballero. Lámina 52 del mismo volumen: idéntico florero, esta vez óleo, pintado por don Juan Echevarría. (¡No les dolerá la cabeza!)

M. DE P.

En la Galería Visconti, de París, se acaba de presentar el joven pintor Jean-Pierre Capron, que la próxima temporada, expondrá en Madrid. El presente cuadro pertenece a la citada exposición parisina, a la cual la crítica ha saludado unánimamente, reconociendo en Jean-Pierre Capron un auténtico maestro de la joven pintura.



Bolsa de Arte

SE VENDE retrato de una madrileña, pintado en lienzo, tamaño de medio cuerpo. Autor: Cruz Herrera.
— Paisaje con figura, tamaño 0,28 × 0,43. Autor: Mariano Barbasán.
— Escudo antiguo pintado en pergamino, tamaño de ejecutoria, apellido Berástegui.
— Paisaje de Pedro Serra Farnés, tamaño 0,55 × 0,46.
— Guache de Eugenio Lucas, escenas de toreros en una capilla, tamaño 0,21 y 1/2 × 0,16.
— Cuadro de la Virgen entregando el rosario a Santo Domingo de Guzmán; escuela valenciana, atribuído a Espinosa; tamaño 1 × 0,80.

INTERESA adquirir loza antigua de Manises o Aragón.
Colección de *La Lidia*, años 1914-15-16-17-18. No importan tomos sueltos.
— *Diccionario de pintores y escultores valencianos*, por el barón de Alcahaly.



Angel Ferrant: *Grupo 17*. 5.000 pesetas.

BIBLIOGRAFIA

Maestros de la pintura moderna: *Beruete, Regoyos, Gimeno, Nonell, Echevarría, Pidelaserra, Iturrino, Solana*.—«La Cariátide». — Afrodisio Aguado, S. A., Madrid, 1952. 85 ilustraciones.

Maestros de la pintura española contemporánea.—Ensayos sobre Beruete, Regoyos, Gimeno, Echevarría, Pidelaserran, Iturrino, Solana y Nonell, firmados, respectivamente, por R. D. Faraldo, R. Santos Torroella, J. Cortés, F. R. Verrie, J. Camón Aznar, M. Sánchez Camargo y J. R. Masoliver —a quien, también, se debe la publicación del volumen.

La diversidad de comentadores motiva en el conjunto contradicciones y una absoluta falta de unidad en el enfoque de los temas.

Ya desde la cubierta, desde el título, comienzan las confusiones: tan pronto son considerados dichos pintores maestros de la pintura moderna como de la española contemporánea. Y no lo son. Si maestros por la efectividad de una obra, pase; pero si lo han de ser porque hayan tenido discípulos, sólo con una tendenciosa inclinación, buscada exprofeso, pueden ser llamados así. Todos ellos grandes firmas—de aquí el interés del libro y las láminas—no han tenido continuador alguno de talla, afortunada o desgraciadamente. O nuestros artistas marchan al extranjero, como Regoyos, Iturrino o Echevarría, para encontrar donde beber, o cual Solana, de una forma autodidacta, realizan su obra guiados por sus propias intuiciones, búsquedas y azarosos encuentros.

Si de alguno de estos «maestros» quiere lograrse una idea más clara que la obtenible ante sus lienzos o reproducciones, o por la lectura de la obra de referencia, sólo en algún caso—sirva Beruete, a quien su comentador revalorizó—lo conseguirá. — ISMAEL MORENO.

MADRID A LA ACUARELA

JUAN ESPLANDIÚ

"...n pintor que no es mudo, como ...en ser la mayoría de los pintores".

...uan Esplandiú ha expuesto otra vez, ...la Galería Estilo, veinte acuarelas, ...raciadamente enmarcadas. Allí, como ..., he visto a Juan Esplandiú. Su figu... ...nenuda, inquieta, vestida de azul ma... ... Juan Esplandiú fumaba, como ...pre, un cigarrillo de tabaco negro ...omo siempre, hablaba con su voz al... ...cascada, con su palabra agridulce, ...daz. De vez en cuando se reía. La ... es importante en la personalidad de ... hombre; cómo y cuándo se ríe es lo ... interesa observar. La personalidad de ...landiú se manifiesta mucho en ese ...rrillo de tabaco negro que fuma, en ...estir descuidado, en su risa, que se ...antoja uno de los aspectos más colo...os de su conversación.

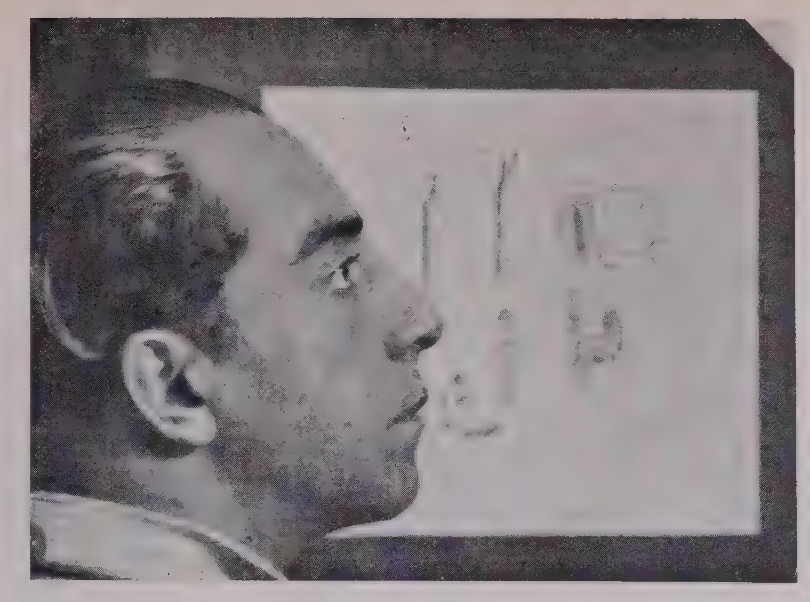
...s dibujos, sus acuarelas, sus agua... no son sólo manifestaciones plásti... El acuarelista Juan Esplandiú, a la ... que pinta, con el mismo pincel, nos ... comentando sus paisajes... Por eso ... parece que Esplandiú no es un pin... mudo, como suelen ser la mayoría ...os pintores; la palabra importa nota...ente en su personalidad. La palabra ... risa. En ocasiones, ante uno de sus ...ajos en colores al agua, nos llega des...lejos, desde dentro de nosotros mis..., el ruido de una risa. Y otras veces, ...hondo silencio.

...us paisajes creo que no pretenden dar... nunca el paisaje natural, que le sir... que le pudo servir de modelo; en ... paisajes pinta el paisaje que quedó, ... está en el recuerdo, un paisaje del ...a, vivo, infinitamente más vivo, más ...itante que la misma «vista» de Ma...l que se nos ofrece desde la Casa de ...npo, por ejemplo. Juan Esplandiú ha ...ado a la acuarela esta vista madrile... Yo sé que esa acuarela es más fiel ...i propio recuerdo que a la exactitud ... paisaje real. Y por esta razón, infini...nte más viva, más verdad.

...En nada se parece Esplandiú a la ima... que he conseguido de Mariano José ...Larra por grabados y dibujos de la ...ca. Sin embargo, Juan Esplandiú ...nta mi pensamiento hacia Larra, ha... «El Pobrecito Hablador», sobre todo. ...manera de hablar me hace pensar en ...palabra intencionada, maliciosa, car...la de mordacidad de «Fígaro». Muy ...ecido al humor existente en los artícu... de «El Pobrecito Hablador» es el que ...mina las acuarelas que hace Juan ...landiú.

...uan Esplandiú se pasa una gran par... del día en el café, y en los cafés ha ...ado una gran parte de su vida. Yo ...conocí en el Gijón, y allí nació y ha ...cido nuestra amistad. Por la mañana, ...ia las doce y media, aparece con su ...tro oscuro y su pelo canoso. Casi to... sus contertulios le llaman Juanito y, ...s que por Juan Esplandiú, se le cono... por Juanito Esplandiú.

...Hacia las siete de la tarde acude de ...vo al café y en él permanece hasta la ...a de cenar. Luego, antes de las doce ...la noche ya está otra vez bajo uno de ... dos espejos con marco dorado que hay ...fondo del Gijón, porque por las maña... y por las tardes la «peña» de los pintores ocupa uno de los divanes paralelos a la *barra*.



Juan Esplandiú a los veinte años.

Juanito Esplandiú es un tremendo crítico de la existencia diaria; con pocas palabras satiriza sucesos y personas, envolviéndolos en un humor desgarrado de aguafuerte. Su comentario chispeante, siempre resulta justo y acertado. El hombre Esplandiú, su conversación, es igual que una de sus acuarelas; posee la misma sencillez, la misma delicadeza, idéntica reciedumbre, extraordinaria economía de expresión, porque no falta ni sobra nada...

Importa mucho en la personalidad de este pintor su casticismo madrileño. Hablar de casticismo, refiriéndose uno a Madrid, no es fácil. ¡Se han dicho tantas tonterías sobre el tan traído y llevado casticismo madrileño...! Pero no es razón tampoco para callarse. Juanito Esplandiú es un madrileño castizo, porque su pensamiento es castizo y a Madrid lo lleva en el alma. Aclaremos esto: el ser madrileño no implica casticismo ninguno. Es castizo aquel que habla y piensa en castizo, que vale tanto como decir que escribe así, si es que lo hace. Y tiene pensamiento castizo el que piensa en castellano. Porque el casticismo español es de casta castellana; Castilla, vigor y claridad.

Llevar a Madrid en el alma es difícil; no basta con haber nacido aquí, y tampoco esto es necesario. A Madrid hay que encontrarle lo que tiene de pueblo. Madrid es difícil. Y cuando se le lleva en el alma, entonces se proclama esa bella leyenda que campea en el *ex-libris* del escritor Mariano Rodríguez de Rivas: «De Madrid, al cielo». Uno sólo puede ser madrileño por la gracia de Dios, misteriosamente.

Juanito Esplandiú es un madrileño castizo. Y el Madrid de sus acuarelas es el Madrid verdad, maravilloso, que llevamos en el alma los que tenemos por pueblo a Madrid, humilde, gracioso, alegre, trágico, humanísimamente contradictorio.

Los fondos del monte del Pardo, repetidos por el pincel de Diego Velázquez, son ya paisajes madrileños de hondo casticismo. Acaso sea El Pardo uno de los alrededores de la villa más olvidados —por los escritores y pintores madrileñistas de los últimos tiempos—. Igual que el hermosísimo solar del romántico desaparecido cementerio de San Martín, inmediato a los jardines de los depósitos de agua del Canal de Isabel II; ese solar que nadie ha querido pintar—hoy creo que cerrado y convertido en picadero, cuando hace años que allí se proyectaron unos jardines, un pequeño parque que llevaría el nombre de Paseo de los Románticos—. Algunas veces que pasé por este solar del cementerio de San Martín, siempre me pregunté lo mismo: ¿Por qué Juanito Esplandiú no hará una acuarela de este rincón, recogiendo una de esas partidas golfas del «chito»? Porque allí, hace unos años, no se montaba a caballo, como creo que se hace ahora, sino que allí los golfos del barrio se jugaban las pesetas al «chito».

La otra tarde, cuando visité la exposición de la Sala «Estilo», después de detenerme un buen rato ante cada una de de las veinte acuarelas, al salir, pensé: «Dentro de algún tiempo habrá coleccionistas de estas acuarelas de Esplandiú, de sus dibujos. Y hasta puede que el Ayuntamiento edite un libro, que acaso titule así: *Madrid a la acuarela*, y debajo un nombre: Juan Esplandiú».

Todo está; es decir, las acuarelas y los dibujos. Faltan sólo los años.

F. G. de C.



PAUL GAUGUIN

En varias de sus cartas pedía a Daniel Monfreid le remitiera colores a Tahití. Eran:

Blanco de plata (cerusa).
Amarillo cromo.
Amarillo cadmio.
Cadmio limón.
Cadmio oscuro.
Ocre amarillo.
Ocre oscuro.
Ocre claro.
Carmín.
Rojo minio.
Bermellón claro.
Laca carminada.
Laca de garanza.
Azul ultramar.
Azul Prusia.
Azul cobalto.
Azul charrón.
Verde esmeralda.
Verde veronés.
Tierra verde.

POR QUÉ

Bajo el emblema «Con halago y con rigor» no pretende nuestra Revista mostrar una intención malsana ni enconada, de pueril búsqueda de plagios, copias, influencias, etc. El título mismo deseaba desde el principio evitar torcidas interpretaciones, que, sin embargo, se han producido. El halago o el rigor, cada cual lo cargue a quien se lo merezca. Nosotros no presentamos sino hechos escuetos, carentes de todo comentario tendencioso o inclinativo. El favor o el contra no es a nosotros a quienes toca.

Moneda de cara y cruz, se lanza a doble blanco: tanto a mostrar falta de potencia imaginativa, como a demostrar que no existe nada nuevo bajo el sol, que todo tiene sus antecedentes... y que unos y otros, maestros y discípulos, imitadores y creadores, componen ese gran mundo cerrado, mar insondable y sin orillas, que es el Arte.

Giotto, Rafael, Velázquez, Manet, Picasso, Braque... también podrían aparecer en esta sección, y con eso está dicho todo. Exigir a cada artista la creación «ex nihil» de un nuevo idioma plástico, de un lenguaje original, es no tener idea de en lo que el Arte consiste, ni de cuáles son sus raíces ni su finalidad. Lo que nosotros pedimos es algo mucho más sencillo o más difícil simplemente: «Un arte vivo que ayude a vivir».

Moreno de Páramo.

CON HALAGO Y CON RIGOR

...B. Palencia — *J. A. Morales*



Benjamín Palencia: *Bodegón del gallo*. (Fragmento)



Juan Antonio Morales: *Bodegón*. (Fragmento).

Para mí, el cubismo, o más bien mi cubismo, es una manera que he creado para mi uso y cuya finalidad era, sobre todo, poner la pintura al alcance de mis cualidades. Fuera de esta razón, el cubismo no me interesa: amo sobre todas las cosas la pintura.

BRAQUE

"Felizmente yo tenía el espíritu lento"

Por MARCELD ARLAND

Un día que interrogaban a Braque sobre sus viejas experiencias decía: «Felizmente, yo tenía el espíritu lento.» Esta es una lentitud como la que confesaba Gide al comparar su desarrollo al de Cocteau. El escrúpulo, la voluntad de no aceptar lo que no respondiese a una necesidad interior, la paciencia, el gusto de llevar una obra a la perfección; éstas son las características de esta «lentitud». Tampoco encontramos en la obra de Braque el salto, las rupturas y los retos que nos asombran en la obra de Picasso. Pero la obra de Braque revela una evolución constante, la más lógica y fiel al genio de la pintura.

Si Braque, en 1905, vuelve al *fauvismo* (1) dudamos que se sintiese a sus anchas. Su espíritu y sus cualidades fundamentales se oponían a extremismos escandalosos, a la sensualidad chillona del color, y sobre todo a la menor amenaza de vulgaridad. Ciertas telas que él pintó estaban bien próximas al neoimpresionismo; sus obras *fauvistas* son más discretas que las de Vlaminck o Derain y manifiestan una preocupación más intensa por la construcción. El *fauvismo* no fué para él más que una transición, una aventura, o, si queremos, una explosión que le enseñó a conocerse mejor a sí mismo.

Por lo tanto, no tardó en deshacerse de ella. «El primer año—dice—fué el entusiasmo puro, la sorpresa del parisién que descubre el Mediodía. El año siguiente, ya había cambiado...» Después de 1908 es Estanque, una influencia capital empieza a ejercer su dominio sobre él: Cézanne... El arte de pintar se simplifica, se purifica. Ahí terminan por muchos años los colores violentos; los verdes claros u oscuros predominan en su cromatismo limitado. Estas telas, aún hoy, nos llaman la atención por su probidad. Ellas no bastan para declarar a Braque un gran pintor. El tenía treinta años, buscaba su camino; pero él va a descubrir una época inicial y a fundar una escuela en compañía de su amigo Picasso.

Picasso decía: «Cuando hicimos cubismo no teníamos ninguna intención de hacer cubismo, sino de expresar lo que estaba en nosotros.» Y Braque: «Para mí, el cubismo, o más bien mi cubismo, es una manera que he creado para mi uso y cuya finalidad era sobre todo poner la pintura al alcance de mis cualidades. Fuera de esta razón, el cubismo no me interesa: amo sobre todas las cosas la pintura.»

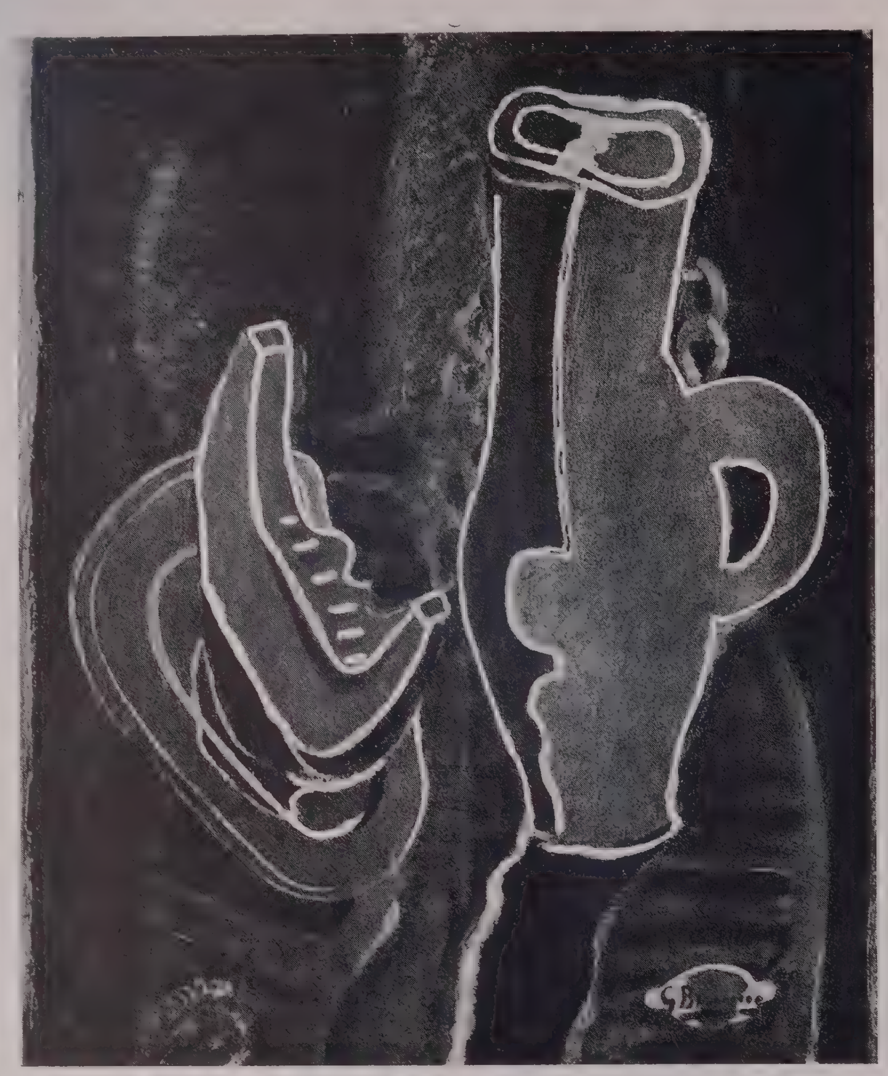
Cabe decir que se entregó al cubismo con un espíritu muy personal, no sólo por el gusto de las teorías y la especulación. Tras su reacción contra el *fauvismo* intentó elevarse del mundo inmediato al mundo real. Satisfacía plenamente su necesidad de disciplina y cohesión. Su paleta, hasta entonces muy limitada, se tornaba más preciosa, no tan sólo por la elegancia y la rareza de las armonías, sino por la naturaleza misma de la pasta. Nada más discreto y más seguro que sus *beiges*, sus grises, sus carmelitas y sus negros. Cierta frialdad: un temblor constante, una sensibilidad exquisita que nos permite ya evocar a Corot y Chardin. Reconocemos una tela cubista de Braque por su misma luz, que no es la que en el día irradia más dulcemente del objeto; delicada, amarillenta o plateada, ella devuelve la ilusión del espacio, sin que la pintura recurra a la perspectiva; diríamos que ella protege y esconde un secreto.

Es por esto más que nada que los cuadros cubistas de Braque, siendo los menos fáciles de descifrar, nos parecen tan preciados. No es menester reconstruir en ellos al objeto; tienen su valor ellos mismos, aparte de toda referencia a la realidad. No hay que buscar en ellos la representación de un hecho exterior; son un hecho pictórico. La modulación de las tintas, la sensibilidad del diseño, tanta flexibilidad y precisión en la composición, tanta gracia en la moderación: todo ello es suficiente para que sus obras estén entre las más hermosas que se hayan compuesto.

Estas cualidades, Braque no cesará de afirmarlas a través de los años. Soldado durante la guerra del 14, cuando vuelve a París los tiempos heroicos del cubismo son un hecho. Picasso, que volverá a menudo a ciertos aspectos de la escuela, vuelve los ojos, después de 1918, a Ingrès, y, después de 1920, al arte prehelénico. En Braque también aparecerá una preocupación nueva. Lo vemos ya en su predilección por los temas que, al lado de la naturaleza muerta, hacen figurar el desnudo y el paisaje. Es la época de las grandes figuras de mujeres, jóvenes gigantes que portan frutas y aparecen desnudas hasta la cintura. La figuración se hace más precisa. Menos geométrica, el diseño se recrea en la flexibilidad, a veces en la suavidad de las curvas. El color se diversifica y se enriquece: rojos, azules, verdes más intensos aparecen. Y la materia, conquistando también un sabor nuevo, le entrega a la imagen una nueva densidad.

Si después él experimenta, hacia 1920, la necesidad de un arte más abstracto, no quiere esto decir que vuelva al cubismo. Intensificando las tonalidades, multiplicando las formas y los ritmos, tiende hacia una orquestación más y más flexible en la complejidad. Lo veremos luchar por una composición sobria, casi severa, para después, con esta rigurosa disciplina retornar a nuevas conquistas. «Mi ideal—dice—no va más allá de mis medios. Mi sentimiento a veces lo sobrepasa. Es para él que adelanto y encuentro nuevos elementos.» Pero cualquier cosa que se propone, y se ha dado el caso de que haya decaído, siempre nos da la impresión de tener razón al acometerlo y de haberlo ejecutado con artesanía escrupulosa.

El arte de Braque, al llegar a la vejez, parece haber logrado su plenitud. Después de doce años la mayoría de sus cuadros nos asombran por su felicidad; parecen a la vez muy raros y muy naturales. Se completan sin repetirse; porque Braque no cesa de extenderse; de precisar y de profundizar su medio. Lo vemos recurrir a una materia densa y grumosa, como la de sus discípulos Bubuffet y Fautrier, mas con una excepcional sobriedad. El año pasado lo arrebató una pasión súbita por un amarillo denso y *fauvista*, que sirve de fondo a sus telas. Más recientemente, en la galería Maeght, nos sentíamos atónitos por su libre juego con un color crudo o por la oposición violenta de dos colores. Ciertas naturalezas muertas, ciertos vasos con flores, mezclaban una sutileza japonesa con un aire totalmente clásico. En otra parte, la blancura amarillenta de un cráneo resplandecía sobre un fondo sombrío, junto a un libro, un rosario o un jarrón terroso. Aquí, formas y colores se alargaban en largas colas, se dislocan y se fragmentan como en un rompecabezas. Allí, las dos mitades de una cara, una en tinieblas, la otra iluminada; una de perfil, la otra de frente, se encuentran en una imagen barroca, pasmosa. Pero esto explica suficientemente la abundancia y diversidad de esta obra. Me gustaría acercarme a ella más íntimamente.



Un mundo «más verdadero que la naturaleza», de objetos «no domesticados»

Entre los maestros de la pintura contemporánea algunos nos pueden emocionar más violentamente que Braque: Soutine o Rouault, por ejemplo; quizás Picasso. No carece tampoco de lo otro, ya sea las atracciones voluptuosas o extrañas; ya sean de Bonnard, las de Klee o a veces las de Chagall. Cualquiera que sea el placer que nos ofrezca una obra de Braque, ella exige de nosotros una familiaridad delicada y sostenida.

No se penetra en este universo fác mente; nada ofrece de casual puede prescindir de nosotros. Cuando n acercamos a él es el universo del silen y de la calma armoniosa. En vano bu caremos una grieta por donde introd cirnos. Violencia o dulzura, realismo imaginación; cualquiera de estas pal bras claves no nos facilitan el acces tampoco ninguna doctrina o referenc Pongamos atención, dejémosle obrar; e te mundo se introduce hábilmente nosotros, se impone y se clarifica. Es hechizo.

Vemos bien los elementos de esta m gia. El precioso sabor de los ton sin duda; la sutileza del conjunto y densidad de la materia; la elegancia diseño, que forma la armazón del cuadr pero que se cubre de una carne sens y casta; el capricho del tema, que s tiene de parecido la seguridad de la co posición... Sí, todas estas característic las encontramos en cada cuadro de Br que. Pero el espíritu de la obra se nos capa todavía.

Hablando de los objetos que Braq ha reunido en sus telas, Paulh dice que son «más verdaderos que la turaleza». ¿De qué verdad se trat Contemplo uno de estos cuadros, la *T lette bleue*. Ante una ventana abierta bre el cielo, una mesa se arruga baj mantel azul y verde; un jarrón encim con agua gris-azul, con una abertura bordes alargados. Cerca del jarro, pequeños cepillos—¿o quizá un cepillo una caja para el jabón?—, dos manch amarillas y verdes, coronadas de neg Al lado, esta mancha enorme amari una esponja, la más grande que he to, tan importante como el jarrón azul y el blanco del cielo. Al pie de la m sa, un tubo se apoya contra un jarro; tubo es de un gris convencional: su dondez y amplitud es suficiente; m para contrarrestar a los colores verdes la ventana está también pintado de v de en uno de los bordes. En cuanto al rro, es gris con un contorno azul, co conviene a un objeto cuya dignidad re sa primeramente en la simplicidad; embargo, como atañe a un bello color drillo, ornamento de la mesa, ha traza en el mismo centro del cuerpo, desde cabeza hasta los pies, una serie de lín entrecruzadas color naranja.

Por consiguiente, el mundo más se cillo; pero ¿por qué resulta ta bién lo más sorprendente? Se debe a q ninguno de estos objetos están «dom ticados». La pintura no se ha diverti en dar al jarro la apariencia de una m jer; al vaso, la de un pelícano; ni a esponja la de una cabeza humana. encontramos familiaridad alguna en B que. Basta; él ha querido volver a lle estos objetos a su imagen corriente, p que esta imagen, por tanto tiempo re tida a través de la pintura y, además, da día presente en torno a nosotros, ta imagen tan conocida no puede hoy revelarnos el objeto. Los objetos de B que son libres; acaban de nacer; tie la forma de su alma.

Helos aquí verdaderamente presen en la tela. Su libertad, la del nesis, no es una libertad anárqui Ellos se invocan los unos a los otros; da uno de ellos se ofrecen al anhelo unidad; cada uno toma su lugar y su pel exactamente en este amable c junto.

Un universo ha tomado cuerpo; to se anima. Estos objetos, por líneas y colores, parecen hablar, resp derse. No es para nosotros para quie hablan, sino para ellos mismos. Son, rodeos ni orgullo, a lo largo de la cr ción. Están encantados de componer mundo independiente, armonioso, p fecto.

En el nacimiento de este mundo a vinamos en el artista tanta hum dad como amor. Por eso es por lo que obra de Braque posee una especie irradiación religiosa que la emparenta, pesar de la diferencia de temperament con la de Rouault.

El mundo que Braque nos prop está en la mitad de nuestro cami y del ideal. Es un mundo metafís quizá, pero de una metafísica envue en el árbol o la nube y que no es o que su poesía. La gravedad se mez ahí con la dulzura, el esplendor con recogimiento y la fuerza con la gra Precisamente, es el último mundo ilu nado por la gracia, el mundo de la be za pura.

(Traducción de J. R. Fro.

(1) Movimiento de los pintores que se apartaban de la tradición en Francia. De *fauves* (fieras).

cine

UMA y SIGUE

*D*ESEAMOS *hoy cerrar la encuesta en torno a "Guionista contra director" que J. A. Bardem suscitó hace * números con su artículo. Creemos * ella ha demostrado la preocupación * unos pocos por un tema de tal impor- cia que aún hoy, en revistas especia- das extranjeras asoma de cuando en ndo. Sin embargo, ha sido entre nos- os, aquí en España, por vez primera rdado. Desearíamos que, en otras ginas, desde muchos otros puntos de ta, se volviera de nuevo a analizarlo, es, posiblemente, la polémica abriría evas perspectivas en este campo yer- de nuestra literatura cinematográfica ual.*

La cerramos con los juicios de J. L. lina, representante de los guionistas- ionistas y con los de Joaquín Reig, pro- ctor de significación no exclusivamente cional. Directores, guionistas y un pro- ctor han sido los que nos han traído sus spuestas. Y hace unos días, un actor, rnando Fernán-Gómez, nos daba la ya públicamente desde la tribuna de un ne-club, aludiendo a nuestra encuesta sus personales juicios. Finalmente, nuestro número próximo J. A. Bar- m resumirá para nuestros lectores sus opios puntos de vista.

COLINA
LAS MIL MANOS

No estoy de acuerdo con la ecuación «autor del *film* guionista» que defiende Bardem. Sin duda alguna, el uionista puede ostentar su propiedad bre una zona de la película acabada: bre el cómo, por qué, dónde y cuándo la historia cinematográfica. Pero es na solución demasiado simplista, a mi icio, el estimar como bienes de acce- ón los sucesivos materiales estéticos ue van acumulándose sobre la planti- a de la historia. El director se apodera ella, encuadra, sitúa la cámara en este anto y hace que la nariz de la protago- sta componga un bello escorzo a tra- s de la ventana; el decorador crea sus olumnas, sus forillos con nieve, sus caleras. El operador escoge un filtro pinta las nubes blancas sobre un cielo ás oscuro que el real. El músico subra- a el beso con un eco lejano de violines. l figurinista pone miriñaques aquí y llá.

Estas aportaciones complementan la istoria, pero—en un sentido de pertenen- a—no se funden con ella. Don Mauri- ó Magdaleno escribe lángidos guiones ara el Indio Fernández, pero no es más utor de *Río Escondido* que Gabriel Fi- ueroa, o por lo menos su paternidad es- lística es meramente confluyente y no oberana. El *film*, como bloque total, es n mosaico de propiedades agregadas, esde el *gag* hasta el postizo de la dama oven, y en él pueden distinguirse una di- ersidad de dominios y de rúbricas esté- cas que no creo fácil reducir a ecua- ión. O, por lo menos, la ecuación sería emasiado larga.

En todo caso, el problema de esta pa- ernidad no admite apenas traslado a la ráctica. Esa soberanía creadora que es ar «estilo» se halla de hecho mediatiza- a por una serie de factores ambientales, ersonales y comerciales, que reducen a ien poca cosa la libertad del guionista. l director busca la película a su medida, «ese señor de Ciudad Real amigo de la estrella» impone quince o veinte chistes gruesos a lo largo del guión, y el traslado de la acción, que inicialmente se desarrollaba en Villanueva y Geltrú, a las tierras cálidas de la guitarra y la copla; la taquilla del Cine Bellas Vistas amenaza con despoblarse si no se cumplen sus exigencias; once señores ecuánimes, con dietas y puro, también opinan. Opinan todos, desde el atareado productor gordo hasta una tía carnal del protagonista. Del equilibrio de todas estas opiniones surge la cosa llamada película, el extraño producto estético de las mil manos.

Supongo que en otros países ocurrirá algo parecido. Y si Riskin, Zavattini o Jacques Prevert dan estilo a sus películas, sé de otros muchísimos guionistas que no lo dan en absoluto.

José Luis Colina.

NUESTRO CINE NECESITA
III. PRODUCTORES



Tal vez sea mera perogrullada, pero lo cierto es que sin productores nunca tendremos una decente producción nacional. Si *la idea* debe cruzar nuestros *films*, con poesía o realismo cinematográficos, y la crítica, desde tantos ángulos, debe analizar cada una de nuestras películas con rigor e independencia, la producción de nuestro cine debe estar en manos capaces y creadoras.

Al margen de crisis y *normas*, de promesas y requiebros sindicales y de los otros, de idas y venidas y conquistas y reconquistas de *misters* peliculeros, hay un hecho cierto que no es posible soslayar: aún no tenemos entre nosotros a ese productor o productores que, con un sentido responsable y, esencialmente, de largo alcance y amplitud, aborden los problemas de producción de nuestro cine como problemas industriales de importancia no sólo cinematográfica.

Hasta ahora, en ese sentido, es bien poco lo que se ha logrado. Junto a una o dos productoras de cierta envergadura—y que, inclusive, sufren de vez en cuando hondos vaivenes motivados por el fracaso o el éxito de una *sola* película—hemos visto crecer entre nosotros, como hongos y según las lluvias, tantas y tantas otras, que solamente se explica porque, o bien eran hijas directas de «aquellas» de antaño, o bien eran de tal raquitismo que, pese a su honestidad, sus horas de vida estaban tan contadas como las pocas pesetas guardadas en sus arcas. Los resultados, colectivamente, han sido tan pobres que cuando, como ahora, los balones de oxígeno de los permisos, los créditos y los préstamos se han secado, todo se ha ido al traste.

Nunca debieron ser las cataplasmas el remedio único de nuestro cine. Y menos aún lo son ahora. No es posible concebir un buen cine sin una buena dirección industrial. Y esa dirección—que puede ser General cuando al Estado se refiere, pero nada más—tiene que estar en manos de hombres de empresa, de verdaderos capitanes industriales, que aborden la tarea con previos planes de producción, bien estudiados y mejor desarrollados por los técnicos respectivos.

Se nos puede argüir la falta de dinero, de medios económicos. Pero todos sabemos que ha habido épocas en las que el dinero no sólo no era difícil de conseguir, sino que estaba a disposición de esos productores en cantidades bien respetables. Y ese dinero, malgastado en muchos casos, inutilizado en tantos otros, no sirvió para producir más que tres o cuatro *films* estimables. Ningún productor ha sabido imprimir un estilo propio a sus creaciones industriales. Siempre han sido éstas zigzagueantes o, en determinada casa, machaconamente iguales.

Han faltado entre nosotros hombres como Sidney Box, Louis Rochemont, Hellinger, Balcon, que unieron a su capacidad industrial una preparación intelectual capaz de conocer qué temas había que abordar y cómo variar los estilos del cine de tal forma que sus ejemplos fueran imitados en todo el mundo.

Creo que, sinceramente, la falta de hombres capaces al frente de nuestras productoras nos ha causado más daño que las posibles debilidades de nuestros cuadros técnicos y artísticos. Hoy mismo, cuando estamos a caballo de una nueva fase industrial, nuestros productores siguen hablando de *lo comercial* o *profesional* como de algo que no tiene que ver mucho con *lo artístico*. Y porque viene uno y dice que hay que hacer folklore, todos piensan, genialmente, que hay que hacer eso, que es lo más fácil. Y lo peor es que hacen mal hasta el folklore. Se escudan en una experiencia—tras trece años de desaciertos—que es, asimismo, falsa. Pues al frente de nuestra industria no es necesario que estén hombres que llegaron al cine hace años, sino personas de negocios, capitanes de industria, que sepan unir—como en el caso de esos hombres que barajamos más arriba—una intuición y capacidad industriales, con una preparación e intuición artísticas. Y que impriman a nuestra industria seriedad, ritmo y dignidad.

Muchas de nuestras películas ya nacen muertas cuando el dedo del productor señala a un determinado guión. Después no hay hombre capaz de andar lo desandado. No sólo es el dinero, no, la clave de nuestro modesto cine. Es, también, la manera de gastar ese poco o mucho dinero lo que puede solucionar una crisis que, desde ya, podemos adelantar que con las nuevas normas, *en sí*, tampoco se solucionará, si no cooperan en su solución nuevos y capaces hombres industriales.

R. Muñoz Suay.

REIG
"LAS AGUILAS NO COMEN MOSCAS"

Dejando a un lado el «momento» crematístico, pues sin él no habría *film*, como no lo habría sin cámara, película, etc., y limitada la cuestion a los términos en que Barden la plantea, es decir, a la paternidad efectiva del *film*, bien puede afirmarse que ese *todo* que se presenta al público en las salas de proyección tiene una paternidad bastante heterogénea.

Hay, creo ver en todo *film*, los siguientes elementos básicos: IDEA o argumento, que nace en la imaginación de su creador y adquiere forma palpable al verterla sobre unas cuartillas. Esa IDEA o argumento puede nacer como novela que, incidentalmente, llega a ser *film*; o como relato creado para ser «realizado» en fotogramas.

En ambos casos, quien concibe el argumento se encuentra ante el siguiente problema: ¿Cómo salvar la distancia que le separa a él, en su intervención creadora de la IDEA, de la sala de proyección? ¿Qué camino conduce a la pantalla y quién debe construir ese camino, dentro del confuso amasijo de cooperaciones que se vuelcan en una producción?

El «cooperador» que asume la función de construir el camino adecuado para que la IDEA cumpla sus objetivos, es el guionista. Quien la lleva de la mano por ese camino, la ayuda, orienta, defiende y hace que llegue a la meta propuesta es el director. Dirigir, que es dar forma, vida y movimiento, sobre la pantalla, a la IDEA concebida por el autor y desglosada en escenas por el guionista.

No cabe duda que si las tres funciones son asumidas por una misma persona, deben existir, al menos en buena lógica, todas las garantías de que la criatura nace a la vida perfectamente dotada para llenar todos sus objetivos. Sin embargo, lo corriente es que, además del libro de texto, hace falta un profesor que conduzca al discípulo hacia la meta.

¿Quién es el «padre» de ese resultado final? Reduciendo esta cuestión *ad absurdum*, se podría decir que sin el guión el director nada hubiera tenido que dirigir. Pero... sin un autor de la IDEA, ¿sobre qué hubiera tabajado el guionista? De la misma forma, sin guionista ni director, la IDEA no hubiera encontrado su camino hacia la pantalla.

Creo que si por «director» debe entenderse algo más que aquel que recibe un guión, lo acepta como bueno, sin discriminación alguna y sin más interés que el de cobrar cuanto antes y que la prensa y la gente hable de él, en espera de otro ingenuo que pique..., en tal caso, no cabe duda que sólo hay dos funciones concretas, claras y efectivas: el autor de la IDEA y el guionista, que es quien ya ha *dirigido* la película sobre el papel.

Pero si el director es un señor consciente de su misión, con responsabilidad moral, vocación y aptitudes para desempeñar la misión que se le encomienda, ese señor lleva a cabo una función importantísima.

¿No es acaso importantísimo y que exige talento crear un todo uniforme y armónico, que despierte en los espectadores los mismos estados de alma que el autor supo verter sobre unas cuartillas y el guionista acertó a ordenar y perfeccio-

Continúa en la página siguiente

LOS CUATRO MEJORES "FILMS" DE ESTOS MESES









Milagro en Milán, *El limpiabotas*, *Eva al desnudo* y *Peppino y Violeta* han sido los cuatro "films" más importantes que emos visto públicamente durante lo que va de año, junto al *Nápoles millonaria*, de De Filippo; *La balada de B rlín*, e Robert A. Stemmle, y *El crepúsculo de los dioses*, de Billy Wilder. De Sica nos ha dado con *Milagro en Milán* una e las versiones poéticas más bellas de toda la historia del cine, una gran película, que recordaremos siempre n esa ensoñación eterna donde Chaplin, Clair y Eisenstein tienen un privilegiado asiento. Su otro "film", *El limpiabotas*, es una ficción documental, honda y cruel, contada con gran maestría. Mackiewicz, con su *Eva al desnudo*, nos ha presentado un gran relato cinematográfico, inteligente y de clara matización dramática. Y Cloche, con *Peppino y Violeta*, un "film" aparentemente sencillo, casi un documental con un leve argumento pero de impresionante belleza cinematografica.

R. M. S.

nar? Ese señor, que llamamos director, debe tomar el guión y «codirigir» y la película, con el guionista, sobre el guión, ante la mesa de trabajo, antes de ir al estudio; de lo contrario, su postura, en la producción, es casi la menos elegante y airosa. Decir que el director toma la película ya poco menos que hecha es rebajarle al nivel de «recadero del guionista».

El *meteur-en-scène* no puede ser nunca el albañil que vierte en la mezcladora, según fórmula que le dan, los elementos para formar la argamasa. Si la sumisión del guionista fué esencial al dar forma técnica a la IDEA del autor, no es menos esencial la misión del director al dar forma viva, en imágenes, a la IDEA del autor y a esa «exégesis expositiva» que es el guión.

¿Qué director, pero director de verdad, frente a un absurdo cualquiera que pueda surgir en el estudio, al rodar el *film*, es capaz de decir: «Esto es una patochada, pero lo dice el guionista y se hace»?

¿Qué Riskin escribió el guión de *Sucedió una noche*? Cierto. ¿Que con ello dió a F. Capra una base de operaciones perecta? Cierto. ¿Pero se atreverá alguien a asegurar que en ésta, como en cualquier otra ocasión, Capra se limitó a ser «la voz de su amo»?

Rudolf Kostarich, el gran guionista austríaco, se va, con armas y bagajes, a Estados Unidos, pierde algunas letras de su apellido en el trayecto y, como Rudolf Koster, actúa de guionista y director, y en los titulares y propaganda de sus *films* resalta más su dirección que su misión de guionista.

¿Qué es primero en el orden capital, «el estilo Riskin» o «el mundo Capra»? ¿Escribe Riskin (según la fórmula empleada por tantos autores teatrales y de revistas nuestros, para honra y provecho de una *vedette*) con el pie forzado de esa especie de *vedette* que Capra lleva dentro, y que Bardem llama «mundo de Capra», o es éste quien se ha constituído en portavoz del «estilo Riskin»?

Es conveniente no universalizar excepciones, pues con ello no se consigue sino acentuar el confusionismo de que el cine español... y otros que no son el español, adolecen tanto.

Son tres funciones esenciales por igual; una trinidad en la forma, pero unidad en misión. Creo que basta una reflexión simplista para aclarar un poco la cuestión.

A las firmas productoras les interesa producir un *film*, no para que el guionista, el director, los intérpretes, etc., luzcan sus habilidades y cobren..., sino para «hacer negocio», para recuperar el capital invertido y obtener beneficios. ¿Qué más les iba a importar a dichas casas que en la publicidad y presentación del *film* el director vaya antes o después del guionista?

No vale aquí que el guionista diga, por ejemplo, que cuando se pregunta por el autor de un edificio se da el nombre del arquitecto y no del maestro de obras que dirigió la colocación de los ladrillos.

El guionista puede «describir» en el guión la acción del actor, pero el director es quien debe dar forma y expresión definitiva, es quien debe «hacer carne el verbo del autor y el guionista». El guionista *predica*, pero quien *da el trigo* es el director.

Si el director deja de serlo, si él no orienta y unifica, el resultado es un amasijo anárquico de actuaciones que, a buen seguro, no estaban en la mente del guionista ni del autor.

Y ése es, a mi entender, el grave defecto del cine español: la anarquía; esa fatal tendencia al personalismo; ese producirse convencido de que se lleva dentro un rey; ese creerse el ombligo del *film*, cosa que tan difícil debe hacer la misión del director en el estudio, y que hace que muchos *films* no lleguen a ser sino un mero indicio de «¡lo que pudo haber sido y no fué!»

Sinceramente creo que andarse en semejantes discusiones es perderse en naderías. «Las águilas no comen moscas», y la nueva generación de autores, guionistas, directores, etc., no debe perder el tiempo en bizantinismos estériles acerca de si es antes o más el huevo o la gallina. Hay una misión que cumplir que es más suya porque es más clara, más alegre y más juvenil: ¡Hacer!

JOAQUÍN REIG.

teatro

"BACCHUS" de COCTEAU

El drama es el mismo de Segismundo: el poder transitorio



ACABO de leer esta última obra del proteico autor francés, que provocó tan viva indignación en Mauriac a raíz de su estreno en el teatro Marigny, de París, el 20 de diciembre pasado. Los lectores de INDICE no necesitan antecedentes sobre el caso, ni tampoco sobre la personalidad de Jean Cocteau, que tantas veces ha sabido "épater le bourgeois" con trucos artísticos y literarios. Esta vez lo ha hecho con una obra enmarcada redondamente en el teatro de ideas, aunque el autor se empeñe en negarlo, eludiando responsabilidades, como hace en el Prefacio de la edición publicada por la N. R. F.: "Las ideas expresadas en "Bacchus" no son las del autor, sino las de sus personajes. Así lo exige el teatro, lugar objetivo y activo." Y en nota escrita después de la representación: "Las frases que puedan parecer subversivas son dichas por un idiota del pueblo, por un jovenzuelo hereje o por un corregidor tosco. Sería pueril cargarlas a mi cuenta." Descargarse de ellas es más pueril todavía y el argumento es débil, puesto que el idiota del pueblo finge su idiotez sólo al principio, y además hay otros importantes personajes que dicen cosas harto significativas. En cuanto a la afirmación de que su intención única es "mostrar la terrible soledad de los seres jóvenes que no se comprometen más que consigo mismos y rehusan abrazar las banderas de una política determinada" puede ser sincera, pero se muestra apoyada en otras tesis demasiado evidentes para no producir escándalo. De todos modos, el Prefacio—que es hábil, quita hierro a la obra y predispone al lector a la benevolencia. (Por eso a mí me gusta siempre leer el prólogo después de leer un libro, y lamento no haberlo hecho así en esta ocasión.)

PARA quienes ven más claro a través de lo anecdótico, he aquí el argumento, que está bien planteado y se sigue con intrés, a pesar de ciertos baches discursivos. La acción de los tres actos transcurre en la sala de audiencias del palacio del Duque, en una ciudad alemana, en 1523. En esta ciudad existe la antigua costumbre—de origen bizántino—de elegir cada cinco años a un joven apuesto y coronarlo como Baco durante los ocho días de la fiesta de las vendimias. Al final del plazo el Baco es quemado en efigie en la plaza pública y queda desposeído de su cargo; pero mientras dura le otorga derechos omnímodos y absolutos sobre vidas y haciendas, permitiéndole todo, hasta entrar a caballo en las iglesias durante el ejercicio del culto. Naturalmente, este vino espumosísimo del poder transitorio se sube a la cabeza del Baco que lo disfruta y produce trágicos resultados: el mismo hijo mayor del Duque se suicidó después de su efímera tiranía, en la última ocasión. Por eso, en la presente, su hermana Cristina convence al padre y al hermano mayor, Lotario, de que debe impedirse la repetición de hechos abominables, y para ello propone la elección amañada, no de un muchacho noble, como es tradicional, sino de un campesino idiota, harto manejable, a quien ella protege, por remordimientos de haberle perseguido, en unión de otros jóvenes, con una jauría, hecho que precisamente le privó de la razón. En casa del Duque se reunen altos dignatarios eclesiásticos y civiles (entre ellos un inteligentísimo Cardenal enviado por la Santa Sede para investigar en las revueltas reformistas) y planean el nombramiento del Baco, con designios poco claros, cuyo fondo es la obsesión general por la obra agitadora de Martín Lutero. El diálogo, sobre todo con el idiota, es movido e ingenioso, a veces hilarante, pero basado en gastados tópicos anticlericales—por ejemplo, calificar a la Iglesia de "Femme-Tronc", es decir, "Mujer-Cepillo", refiriéndose al que recibe las limosnas en los templos—y que, a mi ver, dañan menos al catolicismo que la profunda especulación de Sartre en "Le diable et le bon Dieu", con el que se ha comparado esta obra de Cocteau. En realidad, Cocteau llega a la burla irreverente y a la sátira fácil, pero no a la blasfemia ni al ataque al dogma fundamental.

EL segundo acto es algo lento, muy discursivo en su parte central, pero es el que encierra el meollo dramático: apenas entra en el poder, Hans declara que su idiotez era fingida, para protegerse, y se apresura a realizar actos indignantes: libera a los presos, suprime impuestos, protege a los que roban a los comerciantes, echa discursos al pueblo, entra a caballo en la iglesia para desbaratar las tiendas allí establecidas y, en fin, se instala en casa del Duque y toma a su hija Cristina por la fuerza, aunque luego ella le corresponde con un rendido amor. Cocteau indica en su prefacio que la idea de su obra parte de una mera noticia sobre la costumbre bizantina indicada; pero el conflicto básico tiene otras fuentes de inspiración que no debió callarse. El drama es el mismo de Segismundo. Hasta existe un curioso paralelismo entre la escena VIII, Jornada Segunda de "La vida es sueño"—Segismundo y Rosaura—y la escena VIII, Acto Segundo también, con Hans y Cristina, del "Bacchus" de Cocteau. Con las naturales diferencias de modo y expresión entre un autor del siglo XVII y un autor moderno, las dos parejas se producen de manera idéntica, y la situación se resuelve por la misma brusca irrupción de otros personajes. Segismundo, apenas ve a Rosaura, la desea y como no domina sus instintos, quiere satisfacerlos en el acto. Y cuando ella le insulta y quiere escapar, él le cierra el paso, ordena cerrar las puertas y ventanas y que nadie entre, diciendo:

"Hoy he arrojado
de ese balcón a un hombre, que decía
que hacerse no podía;
y así, por ver si puedo, cosa es llana
que arrojaré tu honor por la ventana."

EN "Bacchus", Hans—que también acaba de arrojar a un hombre al agua—requiere a Cristina de manera brutal y directa, como corresponde a un hombre elemental, diciendo: "Hay que tomar por la fuerza lo que se desea"; y como ella le injuria y le araña, manda a sus arqueros que la encierren en su habitación, a donde la sigue casi inmediatamente. (Remito al curioso lector a la comprobación en los textos de esta semejanza escénica, que ignoro si alguien habrá observado.) Aparte otras analogías que sería interesante analizar, Segismundo dice que la vida es un sueño, y Hans dice que es una mascarada, y ambos intentan convertir en realidad durable la ficción. Pero hay una diferencia de motivos y de solución final: Segismundo es después de su primera experiencia desastrosa cuando abjura de su maldad—en perfecta ortodoxia calderoniana—, por puro miedo a despertar de nuevo y a ser castigado; así, todo termina en novela rosa. Mientras que Hans es fundamental y gratuitamente bueno—ni siquiera cree en el infierno—y todas sus pueriles herejías de revolucionario ingenuo que pretende emular a Cristo y ser su mejor intérprete, tienen su clave en lo que dice al Cardenal: "La élite cree que la maldad prueba la inteligencia y que la bondad prueba la tontería. Le drame est là." Y también su aspiración: "Remover las fuerzas del amor que dormitan. Abolir el temor. Ser bueno en lugar de ser malo. Amar en lugar de matar. Matar al odio"... Lo grave es que quiere realizar este difícil programa social y moral sin enrolarse en ninguna bandería política ni religiosa, sin enajenar lo más mínimo la pureza y la libertad de su alma...

COMO el Goetz de Sartre, fracasa en su empeño y cosecha el odio de los que quiere redimir: estos mismos le preparan la hoguera al final de su breve reinado. Y Hans la acepta, porque tiene vocación y pretensión de martirio. Sólo el eterno elemento perturbador, el amor a la mujer, hace vacilar su voluntad ante la insistencia del inteligente y bondadoso Cardenal para que firme una retractación de herejía y se entregue a la protección de la Iglesia. La lucha del héroe es resuelta por el hermano de Cristina, Lotario, el adolescente íntegro y exaltado, que no tolera la cobardía de su amigo y con una flecha certera le libra de la claudicación, que sería la claudicación de la pureza juvenil. (Aquí se observa el uso de un tema característico de Anouilh). A pesar de todo, el Cardenal persiste en su piadosa intención salvadora: asegura que Hans firmó la abjuración antes de morir y ordena que la hoguera se convierta en capilla, que se le entierre en sagrado y que todos se arrodillen ante su cadáver. Y cae el telón final.

A esta trama fundamental se cruzan otros hilos: la leyenda negra inquisitorial, presentada de un modo cómico, el concepto medieval sobre el diablo, las intrigas de la Reforma y otros temas nada originales y tratados superficialmente. De todos modos, se manejan con soltura y habilidad y los personajes tienen todos la virtud de resultar simpáticos, aunque sólo el Cardenal tiene cierta grandeza. El protagonista, enternecedor a veces, es un pigmeo si se compara con el titánico Goetz de Sartre. Pero si se insiste en esta comparación, hay que reconocer que la obra de Cocteau es más escénica y más inteligible para el público espectador. En resumen: si bien tiene más valores que los de un simple "pastiche", Mauriac tuvo razón al decir al autor que se ha pasado la vida "tomando corrientes de aire", es decir, cogiendo al vuelo las ideas flotantes. Y, en efecto, con esta nueva obra Cocteau se incorpora a las últimas tendencias de la dramática francesa.

ELENA SORIANO.



Un apunte, debido al famoso dibujante francés Ben, del estreno de *Bacchus* en el Teatro Marigny de París, por la Compañía de Jean-Louis Barrault. De izquierda a derecha algunos de los principales intérpretes de la obra: Simone Valère, Pierre Bertin, Jean Desailly, Jean Servais y el propio Barrault

"EL PELELE" y "F. B.", de Suárez de Deza

AFECTACION, IGNORANCIA Y TORPEZA

Nada semejante en muchos años de teatro

Enrique Suárez de Deza es autor de éxito, gracias a unas comedias mediocres —por ser benévolos—, don- ...ha de ver inmediatamente un cla- ...etismo y una completa ausencia ...onalidad. Por la extraña fortuna ...tas personas carentes de talento, ... de Deza va y viene por el mundo ...l pego» aquí y allá. Recientemen- ... en Radio París unas declaracio- ... las que, entre otras, daba la noti- ... que Gastón Baty iba a presentar ...ele, prohibida por la censura en ... Resulta irritante que sea un au- ... malo como Suárez de Deza, y por ...ra tan grotesca teatral y literaria- ...como *El Pelele* quien se queje de ...ura. Por lo demás, siempre ha te- ...s teatros abiertos y ha estrenado ... quiso. Acaso algunos otros auto- ...añoles puedan quejarse de la cen- ...ero jamás por una obra tan ridícu- ...e escrita, tan carente de toda idea ...ancia verdaderamente dramáticas ...e todo, que revele una ignoran- ... adulterada de lo que es «lo es- ..., como *El pelele*.

...ontrabando estético de Suárez de ...consiste aquí en utilizar la «espa- ...». La falsísima simulación—perdó- ... redundancia—se deriva de la fal- ...oluta de valores literarios o dramá- ... *El pelele* es grotesco precisamente ... no logra nada de lo que parece ...r. Mejor dicho, porque logra aque- ...e ha concebido una mente llena de ...ias y de turbiedad.

...rez de Deza dijo en Radio París: «...go a Dios que la censura española ...ntre el camino de la libertad y del ...o al espíritu humano. Yo sé que ...utor castellano, pero el teatro, la ...ad del teatro, tiene cortadas sus ...en España. Pido a Dios que esas ...rezcan.» Nosotros también somos ...larios, por supuesto, de la máxima ...ad en las obras del espíritu. Pero ...én somos partidarios del talento o ...imple buen gusto. Y ninguno de ... existe en Suárez de Deza, que se ... las vestiduras. Recientemente se ...sentaron en España *Muerte de un ...te*, *Cocktail Party*, *El seductor*, ...a; Anouilh, y meses antes, obras ...rtre, de Víctor Pellerín, etc. Son mo- ...ades dramáticas que ciertamente ...n considerarse atrevidas. *El seduc-*... por ejemplo, comedia de D. Fabbri, ... fué representada en el Teatro Bea- ... puede decirse con verdad que es in- ...mente más audaz y que aborda un ...rimento sentimental más peligroso ...todo cuanto ocurra en *El pepele*, que ...ene ningún valor en ningún sentido ... es como muestra de mal gusto y de ...nsión. Pero cualquiera de ellas son ... inteligentes en las que sus auto- ...revelan, en mayor o menor grado, ...onocimiento de las pasiones y del ...zón humano, del cuál Suárez de De- ...o tiene sino nociones pueriles. Todo ...ue es inspiración—por llamarlo de ...na manera—espúrea, gárrula y de ...lor tiene cabal representación en este ...neradísimo comediógrafo.

Suárez de Deza, como autor dramático, no pasa de ser un truquista ...ito. Sus concepciones, más que pri- ...ias, son propias de un niño de siete ..., aunque un poco resabiado y sabi- ... En cambio, el aparato teatralero es ...plicado hasta el delirio. Mente con- ... y pueril—ambas cosas son sinóni- ...—, lo que más me indigna de él es ...rampa de lo novedoso. Así lo demues- ...no sólo en *El pelele*, sino en la re- ...te *F. B.* Algunos tontos pueden creer ..., como en esta última comedia em- ... personajes simbólicos y como resul- ...enredosísima, hasta un extremo ma- ...nte, que es buena. Pues no. Es estú- ...a y sus símbolos son necios. Denotan ... vulgares ideas que tiene el autor so- ...el mundo y la vida. No sabemos de ... asombrarnos más: si de la tontería ... revelan o de la espesa cursilería con ... ella está dotada. Asombra que un ...r tan vacío y tan amanerado haya ...do y tenga tantos teatros a su dispo- ...ón. Asombra que una compañía como ...le «Lope de Vega» guste de un abo- ...o como *F. B.*, esa amalgama came- ...ca y caótica, de ese cúmulo de inep- ... donde se alude al individualismo sin ...er lo que es, al capitalismo sin sa- ... lo que es, a la caridad sin saber ...que es, y donde, en efecto, hay ima- ...ación, pero llena de incoherencias y ...ialidades, como suele ser la imagina- ... de las personas nada inteligentes. ...olviendo a *El pelele*, no nos extraña ... Gastón Baty lo represente en París. ...a necia obreja, que ridiculiza ciertas formas del carácter español, pretendiendo interpretarlas o exaltarlas, cae dentro de lo que algunos franceses pueden considerar como «muy de España». Se trata, en efecto, de un remedo, de una parodia torpe, pésimamente hecha, tanto más grotesca cuanto que está escrita en serio, con toda el alma del autor, paupérrima, desde luego.

No nos asusta, ni mucho menos, el teatro agrio y desgarrado que lo sea de verdad. Que se represente enhorabuena *La Celestina*, Calderón de la Barca—en cuyo tiempo poco más o menos se sitúan los tipos de cartón de *El pelele*—, algunas obras de Valle-Inclán, algunas de Galdós, etc. Pero que no se pretenda pintar la realidad española de ese siglo con una visión tan ridícula y con una interpretación de escritor cursi e ignorante. Porque lo gracioso es que *El pelele*, con toda su «tremendez», además de hilarante, resulta cursi. Entiéndase que es grotesco estéticamente como pretensión y resultado; no que se intente deliberadamente ridiculizar algo; al contrario. Lo grotesco no está en aquello que se pinta o describe, para lo cual se necesitarían cualidades literarias de las que está muy lejos Suárez de Deza, en el que lo grotesco es la propia obra, como tal obra de arte literario dramático.

Suárez de Deza dice: «Deseo pensar, sentir, hacer un teatro más serio y de más elevada calidad, de más fuerte enjundia, si me es posible.» Entonces no comprendemos que haya escrito *El pelele*, que es una de las obras menos serias que hayamos conocido jamás y que resulta risible por el cúmulo de efectos baratos, por el remedo del estilo clásico que parece hecho por un niño—que además sea extranjero—, sin ningún sentido del castellano, de ninguna calidad y de una enjudia que deriva de la confusión y de la estupidez.

El sentido que Suárez de Deza tiene de lo español no demuestra sino afectación, ignorancia y torpeza. «El hidalgo» y «El ama» hablan de una manera risible. Lo que ocurre en el drama es tan disparatado, tan grotesco desde el punto de vista de las pasiones humanas, que no conocemos nada semejante en muchos años de teatro. Precisamente porque está hecho con intención trágica y descubre que el numen trágico de Suárez de Deza no pasa de la caricatura. El caso de S. de D. es el de esos escritores adulterados y deformados por ciertas lecturas superficiales, por confusión mental, por radical y constitutiva cursilería y que cuando se ponen a escribir, en vez de hacer obras sencillas y de cierta profundidad o, al menos, naturalidad, no logran sino enredos pseudopsicológicos y pseudopasionales, con un desconocimiento del alma humana sólo comparable a las enredosas pretensiones y a un cierto instinto de lo turbio y de lo viscoso.

"EL ZOO DE CRISTAL"

TEATRO DE CAMARA ★ MURCIA



Una escena de *El zoo de cristal*, de Tennesse Williams, que ha montado en Murcia el Teatro de Cámara Universitario

Es consolador el hecho de que en provincias—y en Madrid, poco más o menos, lo mismo—nos es dado ver teatro de vez en cuando, entre la deleznable literatura dramática que transita por las escenas. Ahora, por ejemplo, en Murcia se ha podido ver auténtico teatro, como colofón a las fiestas de Primavera. Y se ha visto teatro merced a un Teatro de Cámara recién formado, que llega a las tablas con una gran vocación y un espíritu universitario de buena ley. La obra escogida para la presentación ha sido *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams.

Adelantemos que el drama ha obtenido un éxito rotundo. Se ha dicho que las obras de Williams son de minorías, y es posible que sea cierto. Pero aquí está el triunfo de *El zoo de cristal* en una sala completamente llena de espectadores. ¿A qué se debe esta unánime aceptación de un teatro de nueva estructura ante un público no preparado? Yo creo que a dos factores: al valor intrínseco del drama mismo y a la perfección de su montaje.

El zoo de cristal es indudablemente un hallazgo de buen teatro. Tiene, además, unas cualidades de tipo sentimental que universalizan el problema que plantea. De aquí que siendo tan típicamente norteamericano su ambiente, posea una dimensión universal suficiente para su captación por públicos bien distintos e incluso no habituados a su «manera» de narrar.

El asunto de la obra es conocido por los lectores de Madrid y Barcelona, donde se ha representado ya. Digamos, para los demás, que se asienta en un cuarteto de personajes y que todo lo que sucede es de una sencillez y de una humanidad grandes.

El montaje, el mejor que ha tenido la obra hasta hoy en su escasas representaciones. Buen decorado, abierto a un fondo obsesionante de rascacielos; delicado juego de luces—que en el primer acto es importantísimo por la frecuencia de fundidos—y una música que matiza con exactitud los momentos más significativos. (Un elogio aparte merece la elección del *Claro de luna*, de Debussy, como *leit-motiv*. Ninguna melodía podía subrayar mejor el drama íntimo de los protagonistas.)

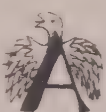
Dos figuras hay que destacar inevitablemente a la hora—difícil—de señalar nombres: Alberto González Vergel y Anastasio Alemán, ambos conocidos del público madrileño por la representación de *El emperador Jones*, de O'Neill, hace unos años. Vergel ha sido director y realizador: él ha aunado esfuerzos y ha puesto toda su experiencia teatral en esta tarea. En cuanto a Anastasio Alemán—positivo valor de la escena española—, su buen arte ha superado las infinitas dificultades del personaje que vive en *El zoo de cristal*.

La obra de Williams se ha estrenado en Murcia en función de gala bajo los auspicios del Ayuntamiento. Gracias a este patrocinio, los que amamos el teatro hemos podido sumergirnos durante unas horas en el sorprendente mundo de *El zoo de cristal*.

ANTONIO CRESPO.

¿Qué es el SOCIAL-REALISMO?

«El nombre de lo que está pasando»



AUNQUE en estas páginas dijimos «No» a la *especulación*: «*Teatro social*» de Alfonso Sartre (n.º 44 de INDICE), nos complacemos en cedérselas hoy al contradictor de ayer y de mañana, con el deseo de que de todo esto salga alguna luz; aunque, la verdad, sin demasiado convencimiento de que esto ocurra.

1. El «social-realismo» no es una fórmula para el arte y la literatura de nuestro tiempo, ni un imperativo que solicite de los escritores y artistas un determinado estilo o línea directriz. «Social-realismo» es el nombre de lo que está pasando. «Social-realismo» es el diagnóstico del más importante material literario y artístico con que cuenta nuestra época.

2. La historia del arte y la literatura contemporáneos estudiará bajo el epígrafe «social-realismo» un abundante material novelístico, dramático, poético, plástico y cinematográfico.

3. El «social-realismo» agrupa fenómenos como el «realismo social» de la pintura y el cine mejicanos, el «realismo socialista» que impera en el arte y la literatura de la U. R. S. S., las tendencias «sociales» del arte y la literatura cristianos de la Europa occidental, el «neorrealismo» y tendencias afines, y, en fin, la tendencia llamada «existencialista». La formulación «social-realismo» significa una toma de conciencia del principal signo literario de nuestro tiempo.

4. El «social-realismo», en sus formas más fecundas, funciona sobre el supuesto de la independencia—o libertad—del escritor y el artista, capaces de elegir, en último caso, su enrolamiento en determinada forma ideológica o religiosa. El pecado original del «realismo socialista soviético» está en la forzosidad de sus líneas, impuestas por un Estado que ahoga, de este modo, toda elección, estrangulando la personalidad y el talento de los escritores, hombres de cine, pintores, músicos...

5. Otro supuesto del «social-realismo» es la superación de la concepción liberal del arte, según la cual el arte es una categoría suprema. El artista considera, en esta concepción, como primeros y últimos problemas, los que plantea el arte en cuanto tal, es decir, los problemas formales del arte. El artista, en esa concepción, es libre e irresponsable. Se considera, en cierto modo, segregado del cuerpo social y habitante de un plano espiritual superior, en el que queda instalado por el cultivo de unos valores que considera intemporales: valores literarios, poéticos, dramáticos, plásticos y musicales. Esta concepción llevó a la poesía pura, al teatro de arte, a la pintura abstracta y a la música de Strawinsky. El liberalismo artístico ha desembocado en el anarquismo que hay en la raíz de todos los «ismos» modernos. El arte se ha convertido en asocial, desintegrador, impopular. Frente al arte de los «ismos» se alza la bandera de un arte social: integrador.

6. Al decir «social-realismo» quedan enunciados: 1) la categoría del tema;

Continúa en la página siguiente

ANTON CHEJOV, DRAMATURGO DE LA VIDA MEDIOCR

«A CONTRAPUNTO DE LA MEZQUINDAD DE SUS CRIATURAS VA LA PIEDAD DEL AUTOR»

SÓLO en las obras mayores de Antón Pávlovich Chéjov *Ivanov, La gaviota, Tío Vaña, La tres hermanas, y El jardín de los Cerezos*—se encuentran equilibradas y puras las características que constituyen la herencia estética del autor ruso. Junto a ellas, el dramaturgo se asomó a horizontes distintos en piezas menores—ensayos de comedia, humoradas, estudios dramáticos y monólogos—que, contra lo específico chejoviano—la verdad sin acentuación—, inclinan su balanza hacia la comicidad *Sobre el daño que hace el tabaco, El oso, El pedido de mano, Un trágico a pesar suyo, El casamiento*—, o hacia el dramatismo—*El camino real*, pieza gemela en espíritu a las rurales de Valle-Inclán, con ese sabor acre de la religión supersticiosa entreverada con los harapos: *El canto del cisne*, amarga pintura sobre el mismo tema de *Sunset Boulevard*. Sentado este distingo, se adivina que no es de las últimas, sino de las primeras obras citadas desde donde intentaré desentrañar la personalidad dramática de Chéjov.

DESORIENTACION ORIENTADA

No conozco dramaturgo alguno de cuyas obras la imposibilidad de narrar el argumento sea más absoluta. Cierto que una obra es su letra y que toda narración de su trama es forzosamente una amputación de su entidad artística, una parcialidad. Pero en Chéjov esta parcialidad sería completa. Narrar el asunto de una de sus piezas es destruirla. Porque es contar trivialidades inconsistentes y desconyuntadas. Las comedias de Chéjov no son sino la sucesión de una serie de escenas que tienen toda la prodigada desorientación de la vida, pero que, como la vida, esconden una profunda orientación, una semilla que crece incesante y que, al fin, será tristeza o felicidad. Chéjov lo explicaba así: *Es preciso hacer una obra donde la gente entre y salga, como, hable del tiempo, juegue al vint; que en la escena todo sea tan complicado, y al mismo tiempo tan sencillo, como en la vida. La gente come, no hace otra cosa que comer, pero mientras tanto se van forjando sus destinos dichosos, o se van destruyendo sus vidas.* Justamente: La gente habla, no hace otra cosa que hablar, de mil trivialidades—ésta es la desorientación—, pero mientras dice *lo que no interesa al drama*, en el fondo de sus almas, en las pausas, en los puntos suspensivos, en las reacciones sentimentalmente sensitivas ocasionadas por las luces del campo, por un pequeño sonido, por excitantes inefables o casi inefables siempre, en todo eso, *interlinealmente*, va creciendo el destino—he aquí la orientación—; el cual escoge sus raros momentos de lucidez para traducirse verbalmente, para romper su silencio, para enfrentarse consigo mismo. Por lo dicho, el lector, en principio, se desorienta, cree no encontrar allí, en lo que lee, más que insustancialidades, pero de pronto comienza a sospechar que, bajo tanto mediocridad, late algo tremendamente humano, y lo sospecha por las sugerencias que el dramaturgo esparce por su obra, y lo certifica cuando los mismos personajes, en la obra breve de su verdad, lo dicen al fin. El lector rompe la costra de tópicos que le desorientan y aprehende esa profunda orientación de la vida que corre hacia su consecución, y se deslumbra. Chéjov es deslumbrante tanto por su difícil sencillez como por su trivialidad cargada de tragedia.

IMPRESIONISMO DE LO MEDIOCRE

Son sus criaturas, por lo común, seres con mentalidad provinciana, burgueses incapaces de sentir o vivir con intensidad, acomodada clase media surmergida en la envolvente atmósfera de su tedio. Chéjov los trata con ironía, con triste ironía, en cuya tristeza se denuncia una grave ternura. Pero esa ternura la encamina el autor hacia sus personajes «atrapados», es decir: hacia los que alientan espiritualmente, hacia los que arden y se consumen en la vulgaridad del medio ambiente en que viven, en la vulgaridad que termina por contagiarles. Ellos son los héroes de las piezas chejovianas, si es posible llamar héroes a seres que nacieron para algo mejor, pero que no pudieron, o sea: que no supieron luchar por *conseguirse*, seres capaces de volar, pero lastrados; seres sin agonía—en el sentido unamunesco—, pobres, desvalidos, inermes... Para los demás, para los que emanan mediocridad—el tedio chejoviano no es la atmósfera de la capital de provincias, sino la atmósfera de las almas que las habitan—, Chéjov guarda su irónica sonrisa, siempre piadosa. A contrapunto de la mezquindad de sus criaturas va la piedad del autor.

Y sólo con esa ternura cabe la íntima delicadeza de la técnica chejoviana. En el acervo de lo trivial, como en un telón de fondo, como en un ciclorama sosamente celeste, Chéjov puntúa con leve poesía, con aguadas luces, con luces de acuarela, logrando, en fin, una dramaturgia a la que se le puede aplicar con más propiedad que a ninguna otra el calificativo de impresionista. Sus obras son, en efecto, como una atmósfera—el tedio—en la que imprevistamente laten un sonido—el sereno, un grillo, las ramas de los árboles, un bordoneo producido no se sabe por qué—, el desesperazarse de una esperanza, una bella palabra, un instantáneo impulso, o una inquietud. Todo, agitando suavemente la pereza, el hastío, la indiferencia exterior encubridora de esa única acción existente en los dramas del autor ruso: la acción interior. Todo, en conjuntos impresionistas, no realistas, no naturalistas, no simbolistas, contra lo que decía Stanislavsky en *Mi vida en el arte.*

TONO ELEGIACO

Hemos co
guido ya una
finición de la dramática chejoviana:
presionismo de lo mediocre. Aún es p
ble matizar. Ese impresionismo de
mediocre se da siempre en tono elegí
Las obras que estudio son—si se co
deran desde el enfoque de sus prota
nistas—como una predeterminada nos
gia. Quiero decir que los personajes
didos sienten nostalgia de antemano
algo que aún no se ha terminado
perder, pero que saben que fatalment
ha de perder: el zumo de la vida.
seres de Chéjov, al menos los que
conscientes de la mediocridad de sus
pias vidas, nacen añorando. Añoran
que no saben rebelarse. Luego: la dra
tica chejoviana es un impresionismo
gíaco de lo mediocre. Con esperanza

CON ESPERANZA

Esos prot
nistas guar
como último refugio su esperanza, s
en un ideal inconcreto, en un futuro
jor. Así, Olga—de *Las tres herman*
dice: *¡Oh, Dios mío, pasará el tiem*
nos marcharemos para siempre, y no
vidarán, olvidarán nuestros rostros, n
tras voces y cuántas éramos, pero n
tros sufrimientos se transformarán
alegría para los que vivan después
nosotras; la dicha y la paz reinarán
bre la tierra, y habrá una bendició
una buena palabra de recuerdo para
que viven ahora. ¡Oh, queridas her
nas, nuestra vida todavía no está te
nada! Vivamos. La música toca
tanta alegría, tanta alegría, que pa
que pronto sabremos para qué esta
viviendo, para qué sufrimos. ¡Oh, sa
io, saberlo, saberlo! Y es precisam
cuando el hastío toma su dimensión
fixiante, el momento en que esas
ranzas se hacen verbo, el moment
que la emoción culmina. La expresió
la esperanza suele ser *climax* dram
en las obras de Chejov.

LA VERDAD DE LA VIDA

La obra de Ch
busca la verdad d
vida. Su autor de
La verdad es siempre más fuerte qu
más fuerte imagen, añadiendo: *La*
dad subrayada se transforma irremis
mente en mentira. Y es cierto que s
estos principios se asienta su obra.
lo mismo, su tributo al necesario con
cionalismo del arte es aparentemente
caso. Su forma de dialogar diciend
que no interesa, dispersándose, no
blando en función del argumento, es
verdadero que no parece contrario
que normalmente se entiende por diá
teatral. No existen tampoco situaci
incrementadas artísticamente en su
sión. Todo se da con naturalidad.
es comedia, aunque, soterráneame
circule el drama, o lo trágico; lo tr
co más bien, por cuanto los person
de Chéjov carecen de esperanza para
mismos aunque la tengan para los
vivirán en el futuro. Es cierto que s
la búsqueda de la verdad de la vid

Continúa en la página sig

¿Qué es el SOCIAL-REALISMO?

Viene de la página anterior

2) la índole de la intención, y 3), el modo de tratamiento artístico.

7. La categoría del tema es una piedra fundamental del arte y la literatura de todos los tiempos. El «social-realismo» apunta los grandes temas de un tiempo en que lo social se ha erigido en categoría suprema de la preocupación humana. Al interés por el «caso clínico», por la perturbación o la exaltación de la persona humana en cuanto individuo —artísticamente semi-extraída del gran cuerpo social—sucede una consideración más profunda de la persona humana íntegramente sumergida en el orden o el caos social, con toda la problemática que esta consideración arrastra en esta época señalada por los pensadores políticos como una época de subversión. Quedan así replanteados—de un modo original y purificador—los grandes temas de la libertad, la responsabilidad, la culpabilidad, el arrepentimiento y la salvación.

8. La índole de la intención caracteriza también al «social-realismo». El escritor y el artista consideran que la obra repercute en el cuerpo social y es capaz de revolucionarlo y purificarlo. Su intención es transcedente al efecto «artístico» de la obra. Se siente justificado, no por la perfección de la obra artística en sí, sino por la purificación social a que la obra sirve. El cultivo de unos valores artísticos en sí, e independientemente de las experiencias sociales, le parece punible y trasnochado. Sin llegar, en la mayoría de las ocasiones, al enrolamiento en unas formas políticas o religiosas determinadas, intenta provocar estados de ánimo y de conciencia prepolíticos, que muchas veces apuntan a una acción política purificadora.

9. El modo de tratamiento artístico está indicado en el término «realismo» y hace del escritor o el artista un testigo —excepcional, eso sí—de la realidad, que selecciona, profundiza y elabora conforme a su ímpetu artístico, fabulador. El «realismo» tiene sus exigencias y excluye las formas de «evasión y la literatura de realidades «poéticas» y transfiguradas.

10. Nota final: La «emoción estética», provocada por el arte y la literatura «social-realistas», posee un tremendo núcleo ético que, rompiendo, permanece en el espíritu del espectador cuando lo puramente estético se desvanece. Este núcleo se proyecta, purificador, socialmente. El escritor y el artista lo saben y trabajan con plena conciencia sobre este supuesto.

ALFONSO SASTRE.

"La larga noche de Medea", de Corrado Alvaro, en el Instituto Italiano

UN acierto. Acertada, por parte de Alvaro, el autor, la interpretación del mito, interpretación que no busca la estridencia formal, sino la glosa, la profundización humana, la incorporación a lo emotivo actual, de la tragedia de Eurípides. "La larga noche de Medea" resulta una obra diestra, teatralmente construída, creciente en intensidad conforme avanza, bella en su lenguaje y hermosa en sus sentimientos, de vigoroso pulso, sobre todo en el segundo acto. Cierto que una serie de frases chocaban al oído—las joyas que despiden destellos terriblemente convincentes; *etc.—, pero ¿pertenecen al original o a la traducción de Julio Gómez de la Serna?*

Acertada, por lo dicho, y por parte de Fernán Gómez y Tomás Comes, directores del Teatro de Ensayo del Instituto Italiano de Cultura, la elección de la obra. ella y con "El seductor", de Fabbri, queda plenamente justificado este ciclo mático italiano que los mencionados directores nos vienen ofreciendo (pese a bernos dado también una pieza pasada y mediocre: "El abismo", de Giovanin y otra fácil y tópica: "Legítima defensa", de Levy).

El montaje, realizado con prisas. Una decoración sencilla y esquemática. Una rección acompasada, pero, por las prisas, sin matizar. La interpretación, por prisas también, insegura: Diana Salcedo, opaca de voz y excesiva de gesto, con mentos justos; José Vivó, excesivamente despreocupado; Dafauce, bien, pero María Rivas y Mercedes Cora, una delicia; los demás bien. Pero inseguros to

J. G.

Un momento de los ensayos





María Ribas

Mercedes Cora

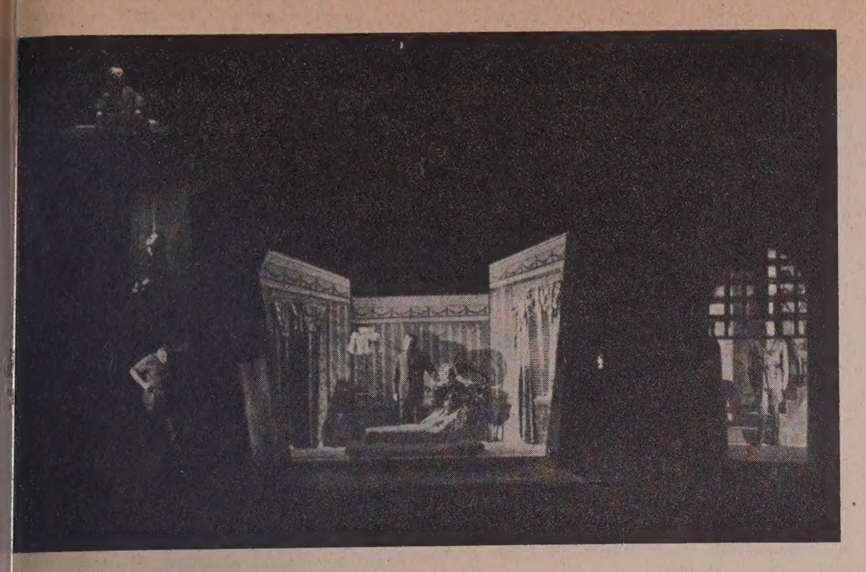




Fernán Gómez en «acción»

"EL CERO Y EL INFINITO"

por la Compañía Lope de Vega



Una escena de *El cero y el infinito* en el teatro de la Comedia, de Madrid («Foto» Venegas).



"El cero y el infinito"—originalmente "Oscuridad al mediodía"—, drama en tres actos de Sidney Kinsley, basado en la novela de Arthur Koestler, premiado por los críticos de Nueva York en 1951 y bien traducido al castellano por José Méndez Herrera, ha sido el cuarto estreno de la Compañía Lope de Vega en Madrid.

La teatralización de la novela de Koestler no era fácil. Obra más interior que externamente activa, obra de discurso y proceso mental, "El cero y el infinito", la novela, aparece en su asunto tan ligada a la forma narrativa, que esquematizarla dramáticamente tenía que implicar su amputación. Se habría precisado un maestro de la acción interna psíquica, un Chéjov, para introducirla con plena eficacia entre bastidores. Kingsley no ha sabido hacerlo, por lo menos en su total medida, y así su drama adolece de escenas insustanciales—algunos de los recuerdos—, de personajes desvaídos—sobre todo, el de Luba—y de reiteraciones constantes.

La fuerza en la obra de Koestler era una fuerza fría, debido a lo políticamente puro de su argumento, a lo singular o, mejor, a lo nacional ruso—y no universal—de su problema, y a tener como instrumentos de intensificación, no las pasiones humanas, sino lo absurdo de un proceso caprichoso y lo terrorífico de unos métodos policíacos. Esa misma frialdad recorre el drama desde el principio al fin, no bastando para desvanecerla ni la repulsa que en el espectador engendran las crueldades mostradas, ni la lástima que el protagonista le provoca. Y no bastan, especialmente porque la obra apenas es humana y sí totalmente política (y quien haya leído "Les Justes", de Camus, podrá comprenderme).

Por último: La novela de Koestler contenía una profunda contradicción. Rubachov es el teórico comunista que cae víctima de aquellos que realizan sus doctrinas, es decir: víctima de la aplicación de sus propias teorías. Consecuencia: el comunismo teórico engendra fatalmente, al transformarse en acto, y por lo mismo de su identidad utópica, el bolchevismo, o sea, la tiranía carcelaria. Esto queda claro en la novela de Koestler, pero, sin embargo, el autor se empeña en seguir defendiendo el comunismo mientras fustiga el bolchevismo. Se empeña Koestler en acusar, en condenar los métodos y no las ideas, pese a que los hechos de su obra hacen ver aquéllos como hijos fatales de éstas. Y esta contradicción es la que pesa igualmente en el drama, quitando al héroe—Rubachov—la razón necesaria de todo héroe.

Pese a todo lo dicho, y también por todo lo dicho, la obra de Kingsley es una experiencia interesante, digna, que evita las sensiblerías que pudieron haberla tentado y que guarda una mesura de buen pulso. Destacable es, por la pureza de su tono, el final silencioso del último acto.

Tamayo ha acertado con un estreno que se podrá discutir, pero al que nadie podrá desposeer de su innegable dignidad estética. Y ha acertado con atrevimiento, ya que la obra no me parece de grandes posibilidades comerciales. Su montaje sólo merece elogios. Excelente el decorado de Burman, resolviendo con rapidez, mediante transparentes, las diversas escenas parciales. Excelente el juego escénico, y las luces. Todo. Y precisamente con algo que a Tamayo se le echaba de menos en otros montajes (en "F. B.", por ejemplo): con descantado gusto, sin alarde, con sobriedad, jugando todos los factores escenográficos al servicio de la obra y de su mejor expresión. Los detalles, cuidados; el vestuario, en la medida de lo posible, sin tipismo (y que nadie culpe a Tamayo de la escena zarzuelera de la canción, de la que sólo el autor es responsable). Y excelente la interpretación, sobre todo por parte de Manuel Dicenta: sin tacha, en estilo impecable de gran actor y moderna escuela. Carlos Lemos, encajado y justo. Francisco Rabal, tan inhumanamente rígido como su papel lo requería. Mary Carrillo, desvaída, porque su papel era desvaído. Cumpliendo, los demás.

G. Z.

Viene de la página anterior

asientan los dramas de Chéjov. Stanislavsky aprendió de él esa búsqueda, ese amor. Pero Stanislavsky se contradijo, lo cual ha sido seriamente criticado por Evreinoff en su *Historial del teatro ruso*. Chéjov, en cambio, no se contradijo nunca. Porque nunca pretendió quitar al teatro lo que de teatro ha de tener, y nunca olvidó que, por muy verdadera que sea una obra, siempre ha sido obtenida por acrisolamiento, por convencionalismo. Una obra no puede ser nunca la verdad de la vida. Será, sí, en todo caso, la apariencia de la verdad.

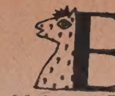
ACTUALIDAD Por último, hablaré de la actualidad de Chéjov. Su personaje no es el romántico, el héroe excepcional; tampoco es el habitante de la miseria. (Entre ambos hay cierta proximidad de extremos; lo que quiere decir que en los autores que cultivaron a los primeros y los que cultivan a los últimos hay cierto parentesco sentimental.) Su personaje no es el destacado positiva o negativamente; es el burgués, el neutro, el gris. Lo ordinario. Lo corriente. Y esto, fundamental en la obra chejoviana, es lo que le da su máxima actualidad. Hoy, en efecto, el héroe gris es de gusto común. No hablemos del neorrealismo italiano, porque el neorrealismo italiano encierra un convencionalismo bastante evidente: el que parte de considerar lo cotidiano como inmensamente bello, poético—*Milagro en Milán*—o sombríamente amargo—*El limpiabotas*—. Hablo más bien del realismo americano: *Nuestra ciudad*, *La muerte de un viajante*. Si se considera el momento en que el dramaturgo ruso escribe sus obras y las corrientes dramáticas entonces imperantes, se comprende cómo fué el Chéjov el primero que avanza hacia la comprensión del héroe común. Si se considera que esta comprensión es de suma vigencia hoy día, se comprenderá también cómo Chéjov se adelantó a su tiempo... Y si genio hay que llamarle al que va más allá de su época en intuiciones artísticas, a Chéjov hay que llamarle genio.

JUAN GUERRERO ZAMORA.

MAHMUD TEYMOUR:

"Un campesino del alma"

Hace hablar a sus personajes la lengua de todos los días



En un momento en el cual Egipto se halla en el primer plano de la actualidad, hablar de un escritor como Mahmud Teymour acaso parezca un concesión a la política. Sin embargo, ninguno, entre los escritores egipcios de hoy, menos político que Teymour. Si hablamos de él, se debe al hecho de que este escritor realista es, entre sus contemporáneos, el autor egipcio que mejor ha comprendido el alma de su pueblo y quien ha descrito la vida de este pueblo sin exageración ni grandielocuencia, sin falsos reclamos a una pasada grandeza por reconquistar.

Mahmud Teymour nació a fines del siglo pasado y pertenece a una familia aristocrática. Su padre era un erudito especializado en historia y lengua árabes. Su tía Aicha fué de las primeras mujeres del mundo árabe que escribieron. Compuso versos de gran belleza. Su hermano mayor, Mohammed, muerto desgraciadamente a los treinta años, fué de los primeros escritores árabes que se dedicaron a la dramaturgia. Mahmud Teymour, que no tenía precisión de trabajar para ganarse la vida, se vió obligado, en su juventud y a causa de su enfermiza salud, a someterse a una dura disciplina. Hubo de abandonar muchos proyectos. Y, por ley de compensación, se dió a la literatura, consagrándole todo su tiempo. A la tradición literaria que heredó de su familia hay que añadir, en él, la cultura adquirida durante sus numerosos viajes por Europa, América y Asia. Teymour, debido a sus numerosas lecturas, adquirió una gran riqueza intelectual y un cabal conocimiento de la literatura árabe clásica y de la europea.

Dos escritores influyeron principalmente en su obra: Maupassant, de quien importó la técnica novelística, y Chejov, a quien debe su estilo sencillo, inmediato, sin afectación y, sin embargo, vigoroso y sugestivo.

Este noble, que posee el título de *bey*, ha descrito principalmente en sus cuentos, novelas y dramas la vida de los *Fellah*, de quienes tan bien sabe asimilar el espíritu. En toda su obra no se encuentra nada que haga pensar en un prurito de condescendencia del rico frente al pobre, ni en una falsa idealización de la vida rural. Teymour sabe que la vida del *fellah* es dura, sabe de las miserias que padecen las masas egipcias. Y su tono, que habría podido ser vindicativo, se quiebra en sarcasmos, en afectuoso humorismo, en una humanidad de simpatía, fraternidad y amor. El hecho es que Teymour (y muchos críticos lo han destacado así) es en persona un campesino de alma. Este impenitente viajero, este gran curioso, busca siempre al *fellah* dentro de sí mismo, y en sí lo encuentra.

La obra de Teymour es considerable. Ha escrito cerca de 25 volúmenes de novelas, cuentos y obras teatrales. Y, caso raro en Egipto, donde los escritores se ocupan siempre de política, él se ha dedicado íntegramente a la literatura.

En su constante preocupación de realismo, Teymour se ha visto en grandes dificultades de lenguaje. Así, para dar verosimilitud a sus personajes—y particularmente en las obras dramáticas—, les hace hablar la lengua de todos los días, cuando ésta es muy distinta de la literaria árabe. Esto ha ocasionado fuertes controversias en los ambientes literarios y Teymour ha tenido que luchar contra los violentísimos ataques que los academicistas le han dirigido.

Desde hace diez años, con su tendencia realista, existe en la obra de Teymour una intención de irrealidad, de fantasía, que se mezcla a la vida de los personajes. Teymour, aunque sigue rasando la tierra, construye sus imaginarios castillos y los sitúa en medio de los paisajes más irreales y más bellos. Y de esta mezcla entre lo real y lo imaginario nace, para su obra, una profunda poesía.

Teymour es uno de los heraldos de la dramática árabe contemporánea. Su obra *Abu Ali* ha sido, durante largos meses, un gran suceso de la escena egipcia. Y es precisamente en el teatro donde nuevamente se ha afianzado en el realismo. Por ejemplo, su última obra, *Ibw Jala*, traza el perfil de un gobernante de Bagdad bajo el reino de los Omniades: Al Hajjaj Al Thakafi. Los personajes se expresan en un lenguaje archiliterario, casi pedante, pero precisamente ese lenguaje era el cotidiano en la época en que se desarrolla la obra.

Para terminar, aconsejamos a todos los interesados en la literatura egipcia la colección de cuentos de Teymour traducida al francés y publicada recientemente por «Nouvelles Editions Latines», la cual les podrá dar una idea bastante completa del autor...

(Traducción de Naim Hattan.)

LA BELLEZA IDEAL

(Viene de la página 8)

Pues, ¿queréis creerlo? Esta difícil y acreditada táctica amorosa no dió ningún resultado con aquella mujer excepcional. ¡Estaba visto que los medios de acción eran inútiles con ella! Y, sin embargo, su majestuosa actitud parecía decirme:

—Confía y espera.

Por lo demás, el calor con que había tomado a su cargo mi futura suerte iba en aumento.

Llovían las preguntas y los consejos, y al llegar a la estación de Atocha, al poner el pie en Madrid, conocía ya mi posición, mis recursos, mis proyectos, mi historia, mi edad, mi estado sanitario, ¡toda mi biografía!

Indudablemente era una conspiradora.

En cuanto a mí, declaro que al ver que terminaba el viaje y que me sería forzoso separarme de la desconocida, se me oprimió el corazón fuertemente, y murmuré casi llorando:

—¡Todo ha sido un sueño!... Llegó la hora de la separación. ¡Quién sabe si volveré a verla a usted! Usted se olvidará de mí dentro de cinco minutos...

—¡Olvido! ¡Separación! ¿Qué está usted diciendo?—replicó aquella mujer indescifrable—. ¡Usted corre ya de mi cuenta!

En esto nos apeamos del tren.

IV

La isla afortunada

Tórtola amante, que en el roble moras,
endechando en arrullos quejas tantas,
mucho alivias tus penas, si es que cantas,
y pocas son tus penas, si es que lloras.
(Pedro de Quirós.)

—¡Antonia! ¡Antonia!...—exclamó un hombre gordo y rubio, de esos que no gustan a ninguna mujer adelantándose hacia mi compañera de viaje.

—¡Señora!—tartamudeé, retrocediendo un poco y disponiéndome a huir.

—No tenga usted cuidado, caballero... —dijo ella—. Es mi marido.

—¡Zape!—pensé, estremeciéndome—. ¡Y me dice que no tenga cuidado! Esta mujer es Margarita de Borgoña.

—Ahí está el coche...—dijo el hombre gordo—. Ven por aquí, pichona... ¿Te has divertido mucho?

Y luego le preguntó no sé qué cosa al oído, mirándome de soslayo.

—Podemos contar con él...—respondió Antoñita con un tono de voz que me heló de espanto.

Indudablemente, había caído en el foco de una horrible conspiración. Aquella señora era otra madama Staël, cuando menos.

—Síganos usted, caballero...—profirió el hombre gordo—. Entre usted en el coche. ¡Con franqueza!

Yo me resistí; pero Antoñita me sonrió tan amistosamente, que subí, no sin estremecerme otra vez.

Cruzamos paseos y paseos; luego calles y calles, y entramos al fin en la del Príncipe, donde hizo alto el coche delante de una buena casa.

Yo me apeé el primero y di la mano a la misteriosa Antoñita.

Quitéme luego el sombrero y dije:

—Gracias, señores; gracias por todo. Usted me permitirá volver a visitarla...

—¿Qué? ¿Se va usted?

—Sí, señora; voy por mi equipaje a la Administración de Diligencias.

—Su equipaje de usted...—respondió el hombre gordo—viene con el de Antoñita en otro coche.

—Suba usted, suba usted y descansará...—añadió Antoñita.

—Pero, señora...—murmuré, cada vez más asombrado.

—Enrique, ¡le digo a usted que suba! —repitió con un despotismo que sólo podía ejercerse en nombre del amor.

Subí, y detrás de mí subió mi equipaje.

Entramos en un salón lujosamente amueblado, como no había visto ninguno en mi pueblo, ni tan siquiera en mi casa, con ser yo tataranieto de un marqués...

Eran ya las ocho de la noche, y había luz artificial en cuantos aposentos vi al paso.

Antoñita continuó:

—Siéntese usted con franqueza... A ver... ¡Juana!..., toma la bolsa de viaje de este caballero, y su sombrero, y su paletot, y límpiales el polvo... Tráele un refresco de naranja.

—Pero, señora... ¡Si no tengo sed!

—¡Déjese usted cuidar, pobre niño; —exclamó mi curadora, dándome una palmadita en el muslo derecho.

Volvió la doméstica, tome la naranjada y me levanté para marcharme.

—¿Dónde va usted a esta hora?—dijo ella—. ¡Jesús! qué hombre tan tímido! Pase usted ya aquí la noche..., y mañana haremos lo que sea mejor. No tenga usted tanto miedo a Madrid... Aquí *hay de todo*, como en todas partes.

Yo la miré con idolatría.

Ella bajó los ojos y me hizo una reverencia.

El hombre gordo había salido.

—¡Ah!... ¡Señora!...—murmuré entonces, cogiéndole una mano—. ¡Señora de mis entrañas!...

Y mis ojos debieron de añadir: «¡Sáqueme usted de penas!»

—Vamos; repórtese usted... —replicó Antoñita—. Venga usted a *su* gabinete, y seamos buenos amigos. Nada tiene usted que temer en esta casa—dijo, y me hizo entrar en otra habitación, que daba paso a una alcoba—. Vea usted *su* cama... —añadió, encendiendo la palmatoria—. Descanse usted y fíe completamente en mí... Yo duermo aquí cerca. Conque hasta más ver...

Y sin darme tiempo para contestar, salió, cerrando con llave y dejándome solo...

—¡Oh! ¡Me ama! ¡Me ama!—exclamé en mis adentros—. Me ha dicho *hasta más ver*... ¡Es decir, que volverá esta noche, cuando se duerma su marido! ¿Ni qué le importa a ella su marido? ¡Con qué tono de superioridad y desprecio lo trata! ¡Adelante! ¡Adelante! Conspiración, secuestro o lance de amor, ¡yo te acepto con todas sus consecuencias!

Dije, y me acosté.

Pero, ¿cómo dormir? La redonda y potente figura de Antoñita no me dejaba pegar los ojos. A cada momento creía verla entrar en mi alcoba, mal envuelta en un peinador blanco, con una lámpara en la mano izquierda y un puñal en la derecha, cuando no con un dedo sobre la boca, andando de puntillas...

Así pasé horas y horas, levantándome y acostándome, estudiando los muebles y dándole cuerda a mi reloj.

A eso de la tres de la madrugada oí dos golpecitos a la cabecera de mi cama.

Todo me estremecí.

—¡Duérmase usted!—articuló una voz a través del tabique.

Era la voz de Antonia.

—¡Antoñita!—murmuré.

—¡Cállese usted y duerma!...—replicó la voz—. Va usted a despertar a todos los de la casa.

—¡Ah!...—me dije trémulo de placer—. Me encarga que apague la luz y que me haga el dormido. ¡Todo lo comprendo!

Y, apagando la vela y sumergiéndome bajo las sábanas, me puse a fingir que roncaba.

Pero era tan tarde y hacía tantas horas que no había dormido cómodamente, que mis ronquidos se fueron formalizando poco a poco, hasta que empecé a roncar de veras.

No hacía dos horas que dormía, y precisamente cuando soñaba una escena terrible en que Antoñita hacía el papel de *prima donna*, sentí abrirse la puerta de cristales de mi dormitorio, y vi, entre los primeros relampagueos del despertar una figura blanca y vaporosa que se acercaba a mi lecho.

Era ella.

V

El cuerpo y el alma

Volvió a sus juegos la fiera
y a sus llantos el pastor,
y de la misma manera
ella queda en la ribera
y él en su mismo dolor.
(Gil Polo.)

—¿Abro el balcón o enciende usted la palmatoria?—me dijo a media voz.

—Ni lo uno ni lo otro...—respondí, apresurándome a ponerme la bata y a echar pie a tierra.

—No es menester que se levante usted...—respondió Antonia, dejando sobre la mesita de noche cierto objeto que sonó con el retintín de un arma.

Yo creí que había soltado una pistola... destinada indudablemente a defendernos de su marido, caso de que nos sorprendiera.

Un estremecimiento de placer circuló por todo mi cuerpo. Apenas acertaba a hablar.

—¡Antoñita!...—balbucí por último—. Yo no puedo vivir así...

—¿Por qué razón?—replicó ella—. ¡Hable claro! ¿Tiene usted alguna queja que darme? ¿No vengo yo *misma* al amanecer?...

—¡Oh, sí!... ¡Usted es un ángel!—exclamé poniéndome de rodillas.

—Pues entonces, ¿a qué viene todo eso?

—Tiene usted razón... ¡Perdone mi injusticia!... ¿Cómo pagarle a usted?... ¿Cuándo podré yo pagar?...

—¿Qué escucho?—interrumpió ella retrocediendo—. ¿Ya me habla usted de no poder pagarme?

—¡Ah! Perdone usted... Antoñita..

—¿Por quién me ha tomado usted, Enrique? ¿Conque todo ha sido un engaño?

—¡Oh!... No... No es eso... — gemí abrazándome a sus piernas.

—¡Suélteme usted!—añadió con una grosería que me dejó espantado—. ¿Está usted descontento del gabinete? ¿No es buena la cama? ¿Cree usted encontrar, por quince reales que pensaba llevarle, una casa de huéspedes como ésta? Pero, ¡ah!, todo lo comprendo. Usted es petardista que viene a Madrid sin cuarto. ¡Dichosamente lo he sabido tiempo! ¿Conque no puede usted pag me?... ¿Conque tenía pensado estafar esta infeliz pupilera?... ¡Oh!... Pues que es yo vuelvo a llevarme el choco te... ¡Tome usted rejargar!

Dijo, y se llevó lo que al entrar deja sobre la mesa de noche; lo que yo ha creído una pistola; todo lo que debía perar de aquella beldad; el emblema aquel amor, de aquel viaje, de aque dramática aventura; el resultado de sueños y esperanzas; la realidad de tas ilusiones, de tantas conjeturas, de t tos delirios... ¡Una jícara de chocola

—¡Oh, mundo! ¡Oh, demonio! ¡ carne!—exclamé entonces—. ¡Os c placéis en modelar una mujer con poco de barro; cifráis en esa mujer t vuestra poesía; redondeáis sus form coloreáis su semblante; ponéis la luz sol en sus ojos; plegáis sus labios co una rosa y los animáis con un ete beso; la empaquetáis luego en un cor la vestís de crujiente seda; la perfum con agua de colonia, y la hacéis apare al hombre como un hada, como una fide, como una musa! A su contemp ción tiemble el hombre, enloquece el tista, se extasía el poeta. El alma, sie pre ambiciosa e incréduia, imagina aquélla es la belleza ideal, el eslabón termedio entre el cielo y la tierra, arquetipo del amor, la nota divina sentimiento humano, ¡y esa mujer, ángel, esa diosa... es a veces una pup ra romántica y cursi, que os lleva qu ce reales diarios por vivir en vues compañía, por haceros la cama, por s viros el chocolate!

¡Horror, execración al sensualismo tístico, a la idolatría de la figura hur na, a la adoración de la forma por forma! ¡Anatema sobre la poesía las narices, sobre la sublimidad de orejas, sobre el idealismo de los tors ¡Rayo y trueno de la hermosura a sec en las fachadas de mujer, sin mujer; las máscaras terrenales; en todo m ñaque de arcilla que encubra la imperf ción o el vacío!

Haciendo estas reflexiones, arreglé nuevo mi equipaje; di a la criada un poleón, y, sin despedirme de Antoñ (que ya me hacía el efecto de una de ración de *La pata de cabra* vista a la del mediodía en mitad de la calle), de aquella casa, tumba de mis rom ticas ilusiones y cuna de mi verdad espiritualismo, y me dirigí a *La Rue* a tomar chocolate con ensaimada.

Pedro Antonio de Alarcó

Madrid, 1854.



El profesor Fernando de Castro en Wiesbaden, durante la reunión de la Sociedad Alemana de Patología. Abril de 1950.

LIBROS RECIBIDOS

Jean de Baroncelli: *Los hidalgos de luna.*—José Janés, editor, Barcelona

Angel Zúñiga: *Palabras del tiempo* Editorial Barna, S. A. Barcelo 1952.

Colección Teatro: *Siempre*, de J Maura; *Juego de niños*, de Víc Ruiz Iriarte; *Una madeja de l azul celeste*, de José López Rubio.

José Manuel Caballero Bonald: *adivinaciones.* Colección Adonais. drid, 1952.

Pierre Very: *País sin estrellas.* Co ción «El rostro y la máscara».— má, editor. Barcelona, 1951.

Gabriel Celaya y Juan de Leceta: *cosas son como son.* La isla y los tones. Santander, 1952.

José Manuel Vicuña: *Edad de bronce* Mandril. Santiago de Chile, 1952.

Cuadernos de Amigos de la Poesía. cio Ballesteros Jaime: *Hablo del s ño*; Vicent Casp i Verger: *Foc.* lencia, 1952.

Colección «O crece o muere: Jorge gón, *Fernando el Católico, milit* Ignacio Agustí, *Cataluña entre tr ción y revolución*; Pedro Gómez A ricio, *El Oriente Medio, encrucij del mundo*. Madrid, 1952.

Baldomero Díaz de Entresoto y Fray *Antepasados.*— Editorial Católica pañola. Sevilla, 1952.

Angel Rivero: *Paradojas de la farsa telectual.* Emecé. Buenos Aires, 1

De estos libros nos iremos ocupar con la debida atención, en números cesivos y en la medida en que no permita el espacio de que disponemo

LIBROS

EXTRANJEROS

[E]L TESTAMENTO, por Nevil Shute [(i]nglés).

[E]L ARTE ITALIANO EN 1951, por [M]arco Valsecchi y Umbro Apollonio.

[E]L TESTAMENTO

[La] acción transcurre en Malasia, en[tre] mujeres y niños prisioneros de los [ja]poneses, que van hacia un campo al [que] no llegarán jamás. Muchos de ellos [mue]ren en el camino. Entre estos des[gra]ciados figura Joan, una escocesa do[tada] de un valor indomable y de un gran [sent]ido práctico de la vida. Otro prisio[nero], Joe, roba aves para mejorar la ra[ción] ordinaria de sus compañeros de mi[seria], y cuando sus guardianes se dan [cuen]ta de ello, lo crucifican. Las muje[res] horrorizadas, vuelven a caminar. [Cua]ndo termina la guerra, Joan vuelve [a In]glaterra, donde se encuentra con una [here]ncia inesperada. Parte hacia Austra[lia] y allí encuentra a Joe—a quien creía [mue]rto—, que está enamorado de ella y [a q]uien ella también quiere. Se casan. [Est]e resumen no da más que una idea [muy] imperfecta de la hermosa novela de [amo]r de dos seres sencillos, sanos, gene[roso]s y puros que merecían ser felices.

E. B.

[E]L ARTE ITALIANO EN 1951

[D]irigido por Marco Valsecchi y Umbro [Apo]llonio, dos nombres prestigiosos en [crític]a de arte, aparece este nuevo y afor[tun]ado «panorama dell'arte italiana [19]51», que repite las excelencias del de [195]0, con un punto de vista de mayor [amp]litud.

[E]l libro, un volumen de unas quinien[tas] páginas, cuidadosamente editado por [«La]ttes», constituye un perfecto compen[dio] del arte italiano actual y de sus pe-culiares razones. Se ha procurado recoger en él cuanto encierra una significación, ya se trate de artes plásticas, arquitectura, poesía, teatro o cine. Las firmas más acreditadas publican aquí muy importantes trabajos de crítica y estética. Además de ello, se recogen los hechos y noticias más notables sobre acontecimientos de trascendencia artística, publicados, durante el curso del año, en la prensa de Italia. Importancia especial merece el capítulo de exposiciones, que recoge la mayoría de las celebradas en todo el país; destacando las delicadas a manifestaciones de arte antiguo (tales como la de la escultura en madera de la Campania, las retrospectivas de Caravaggio y Tiépolo) y de arte moderno (principalmente las de Tossi y Carrá en sus ochenta y setentavo respectivos aniversarios, que constituyeron una especie de revisión de la labor de estos dos veteranos y representativos artistas italianos contemporáneos), las cuales son glosadas adecuadamente por plumas de primera categoría.

No es posible, en esta breve recensión, dar notica completa del libro que comentamos; pero queremos hacer notar al lector la atención en él concedida a la actividad de las provincias y de las regiones, una de las claves de la vitalidad del arte italiano. Italia, cuya profunda y antigua unidad espiritual, visible en ese originalísimo estilo suyo, que no puede denominarse sino italiano (sólo muy recientemente ha conseguido apenas cristalizar en lo político), conserva vivas para la creación, vivas para la «poiéticа», sus viejas diferencias locales, aquellas que engendraron un tiempo, junto a los principados, ducados y señorías, unas escuelas de Florencia, de Siena o de Venecia, o de ciudades mucho más pequeñas, como la «picola Atene», Treviso, que no por vecina de la riquísima y poderosa República veneciana se dejó, sin embargo, ahogar por su deslumbrante gloria. Treviso, impávida y celosa de su fuero, ha jugado y sigue jugando un papel en la historia de la cultura italiana. Es la pequeña provincia que no se rinde y conserva su personalidad y originalidad creadoras dentro del concierto nacional y universal. No es malo para el arte ni para la vida, no es malo para la riqueza y variedad del mundo, de este mundo que se nos va achatando con uniformes, ropas hechas, plexiglás y cocacola, semejante independencia.

Del conjunto de artículos, noticias e ilustraciones de este libro se desprende otra conclusión: la tendencia instintiva al equilibrio, a la medida y al buen gusto de todo lo italiano, así como la fidelidad a una tradición. Es ésta una cualidad innata del pueblo italiano: el sentimiento de la proporción, mezclado a una



cierta ironía nostálgica. Incluso cuando se desborda, Italia pierde la medida con medida. En la historia de los movimientos artísticos de nuestro tiempo ocupa ella un lugar espacioso; y no precisamente por su templanza, sino más bien por su destemplanza, a veces hasta gritona. Ejemplo: Marinetti y su futurismo. Sin embargo, analizado a fondo, tras todo ello no hay sino un profundo respeto al orden y a sus puras esencias; aunque, adorando la armonía, tal vez se pisotee la compostura, que es tan sólo una apariencia de armonía y orden, una máscara hipócrita que oculta a menudo subversiones peores que los gritos y los denuestos. Este sentido innato y perseverante del equilibrio, del bello y verdadero númen del eterno orden, es la lección invariable de Italia, la que ella ha enseñado y sigue enseñando a los pueblos del mundo.

LUIS TRABAZO.

UNA CARTA Y DOS PROSAS

Viene de la página 4

[...]uyo que en tu pregunta hay algo más. [...] medida de los libros nada tiene que [...] con la calidad de éstos. De acuerdo. [So]bre todo, cuando lo que se juzga no [es] un libro, sino una parte de él; por eso [tu] pregunta sería banal si tú mismo la [...]mas. Yo he de ver en eso de "mayor [...]ntia", de "aliento más profundo" y [...]ra más duración" otra cosa. [A]usencia de personajes. (¿Es esto, [ver]dad?) ¿Disminuye, acaso, la importancia de un libro el que no los tenga, el [qu]e no exista un señor llamado Pedro y [un]a jovencita que se llame Amelia? ¿El [qu]e no haya una trama y el que a ese li[br]o no se le pueda encasillar fácilmente [en] un género preceptivo? Te podría citar [mu]chos ejemplos de grandes obras que [no] cumplen esas exigencias que tú pare[ces] pedir y que han quedado en la literatura del mundo como ejemplo mágico de [la] posibilidad creadora del hombre. Te [dig]o esto de pasada. Mi razón es una [ra]zón mucho más modesta. Es una ra[zó]n de pudor literario. No digo de ninguna manera que lo que he escrito sea [bu]eno, pero puedo asegurarte que es lo [me]jor que podía hacer. Me he "recreado" [a] mí mismo, porque, al hacerlo, sabía [qu]e por lo menos algo quedaba a salvo: [la] autenticidad. He empezado a escribir [po]r el sitio que me parece más fácil: [co]ntando cosas mías. Te decía antes que [ap]enas nada sabemos de los demás, y ese [ap]enas queda reducido a la mínima ex[pr]esión cuando uno aún es joven y no [ha] serenado sus experiencias. El mundo [de] los recuerdos inmediatos no sirve para [in]suflar vida a los personajes, pues en [es]os recuerdos, como ganga sobrante, [an]ida el rencor. Prefiero mostrarme yo [de]snudo o inventar sobre mí (todo se [mue]ve, la vida y el ensueño), y esa invención usa una poyatura tan legítima que [s]e cree". He preferido esto a fabricar [pe]rsonajes monolíticos, que todo lo tien[e]n postizo; camino elegido por mi generación. Confieso que yo sólo comprendo lo que sienten los demás cuando previamente lo he sentido. Y, a veces, presintiéndolo. Esto es: estando a punto de [vi]virlo, aunque quizá no lo llegue a vi[vir] nunca. De esta manera, bajo este im[pe]rativo, estoy tratando ahora de crear [pe]rsonajes. De hacer novela. Lo cual te [...]oticio" con la mayor humildad. Sí, Fi[...]eroa, humildemente. Yo no soy un [...]eguro". Soy un hombre que no sabe [ha]cer otra cosa y que escribe. Aunque [co]n esto no quiera decir que sepa hacer[lo]. Simplemente, que escribe.—V. C.

ESPAÑOLES

① **CONSIDERACIONES SOBRE LA INVESTIGACION CIENTIFICA, por José María Albareda Herrera. (C. S. I. C.) Madrid, 1951.**

② **EL CORAZON PURO, por Maxence Van der Meesch (Janés, editor. Barcelona, 1952).**

③ **ANTOLOGIA, por Pierre Reverdy. «Clan». Madrid.**

❶ *CONSIDERACIONES SOBRE LA INVESTIGACION CIENTIFICA*

Lo más interesante, para nosotros, de este verdadero tratado es la dimensión que pudiéramas llamar humanística del tema, extenso y trascendental por sí. En efecto, Albareda ha logrado un libro que afecta a cualquier lector culto, con amplias resonancias en el mundo de las ideas y preocupaciones modernas y con vinculaciones a sus más graves inquietudes.

El investigador se nos aparece rodeado de todas las circunstancias espirituales que le son necesariamente anejas. Pues el libro de Albareda no se atiene a consideraciones de un orbe específico, atenidos a esferas de «especialista». Sobre esto, el autor se nutre e incorpora densas corrientes del pensamiento de nuestro tiempo, que han meditado sobre el peligro y las limitaciones de ciertos especialismos.

En un libro de esta naturaleza que responde a una plena madurez intelectual del autor, texto atravesado de citas y nutrido de largas e importantes lecturas, hay que respetar su sistema, si queremos dar una idea sucinta de él. Repitamos, pues, los epígrafes de sus capítulos, aunque omitiendo—lo que pudiera ser igualmente expresivo y significativo—los de los de los subcapítulos: «Diversidad y unidad de la investigación»; Investigación y docencia»; «Valor formativo de la profesiones»; «La investigación científica como profesión»; «Finalidad de la investigación»; «La investigación y las investigación»...

En estos enunciados vemos, por una parte, un trabajo informativo amplísimo; por la otra, una serie de conclusiones —o consideraciones, por respetar también el término—a que nos lleva rigurosamente don José María Albareda. Hacemos hincapié en esas zonas del libro, insertas con naturalidad y muy oportunamente, en que Albareda trae sus experiencias personales de investigador y de hombre versado en amplias disciplinas del espíritu. Precisamente en el capítulo final nos plantea problemas de la máxima importancia en orden a la crisis del cientificismo, el papel de la inteligencia, la ciencia, el poder y la caridad..., etc. El desorden moral que acompaña muchas veces a ciertos avances técnicos está justamente señalado. El doctor Albareda Herrera recoge los más eminentes testimonios, no sólo para valorar la parte instructiva de su libro, sino también para aclararnos la construcción moral y trascendente a que toda verdadera ciencia debe tender.

E. G.

❷ *EL CORAZON PURO*

Otra novela del recientemente fallecido autor de *Cuerpos y almas*. Novela cruda, que nos muestra tanto las miserias de la pobreza como las miserias del hombre en su más *física* concreción y en su mayor desesperación. Novela católica, que no se para en gazmoñerías ni en pudibundeces... Presenta la realidad *cruda y caritativamente*, buscando la causa del mal y asaeteándola con rigor; siempre con caridad, pero con rigor. Allí hay mujeres que abortan, prostitutas de toda especie, invertidos, borrachos, chulos; allí los seres hacen sus necesidades físicas más bajas y no por eso dejan de pensar elevada o mezquinamente; allí, de la realidad se hace una pregunta dirigida a Dios. Y eso es una novela católica, alecciónadoramente descarnada. En cuanto a la técnica, quizá peque esta obra de excesivamente discursiva en cuanto se pone a sacar conclusiones o normas. No obstante lo cual, su pasión cautiva al lector. Estilo europeo de novelar, por último, con cuadros briosos, como el de las tejedoras.

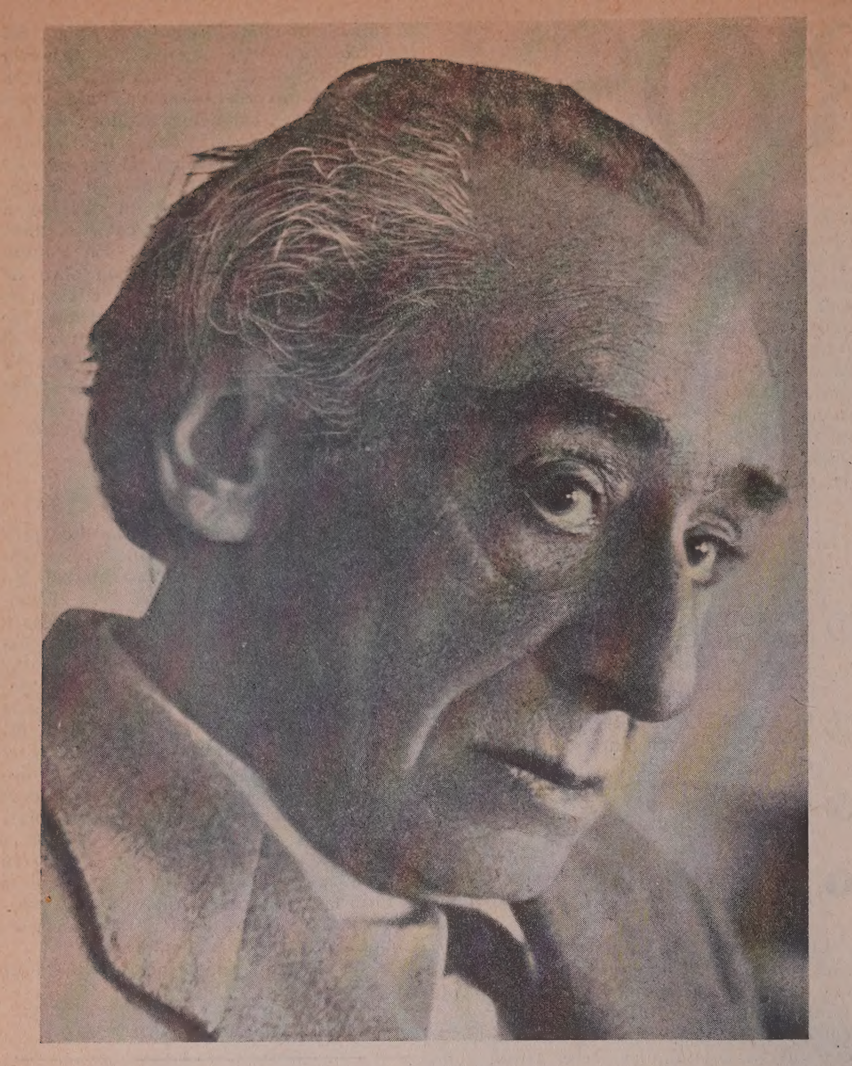
Z.

❸ *ANTOLOGIA*

Pierre Reverdy ocupa en la literatura francesa un puesto que tiene ya seguridad histórica, pese a su proximidad. Su enorme precocidad, colocándose a la vanguardia en momentos llenos de *ismos* e inquietudes, es parte en esta valoración reconocida por todas las escuelas líricas francesas. «Es un poco a la poesía moderna lo que Bracque y Picasso son a la pintura», ha escrito Gaëtan Picon. En esta edición se incluyen poemas en prosa de Reverdy y otros tomados de distintos libros. Su surrealismo nos trae ecos no por conocidos menos desgarradores. Nadie más adecuado para presentar y traducir a este poeta que Jorge Carrera Andrade, director hoy de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, uno de los escritores más valiosos de la renovación postmodernista en Hispanoamérica.

En la portada, una graciosa viñeta de Paredes Jardiel.

T. S.



Victorio Macho, hoy.

VICTORIO MACH

La revelación de 1921 de nuevo en España

DESPUES DE DOCE AÑOS DE AUSENC

«Traigo casi un barco de esculturas»

VICTORIO Macho nace en una ciudad de rancia estirpe castellana, Palencia, el 23 de diciembre de 1887. Su mismo padre fomentó sus tempranas inclinaciones artísticas. A los diez años se trasladó con sus padres a Santander, donde entró de aprendiz en un taller de escultura, revelándose pronto como poseedor de un gusto y una sensibilidad nada comunes. La Diputación de su tierra natal le concedió una pensión para que prosiguiera sus estudios en Madrid. A los quince años llegó a la Corte y acudió a la Escuela de San Fernando, donde destaca por su vigorosa personalidad. Durante las vacaciones recorre las tierras de Palencia, Santander, Valladolid, Salamanca, Vizcaya... Conoce recios e ingenuos campesinos, duros marineros: ellos son sus modelos y nacen esas cabezas llenas de vida y espíritu, fuerte y sincera representación de la raza. Estudia y ama la obra de Berruguete y el renacimiento escultórico español. Va creando su estética personal, para lo que se nutre del arte viejo y de sus propias nuevas concepciones y normas.

Su primera exposición, en el Museo de Arte Moderno, el 1921, fué una gran revelación para el público; memorable colección de dibujos y bustos, casi todos de trajineros y campesinos castellanos. Poco después, Victorio Macho emprende la labor: las estatuas de Galdós, en Madrid y Canarias; el sepulcro del poeta T. Morales, en Las Palmas; la "Victoria" para el monumento de J. S. Elcano; el busto de Pío Baroja; el monumento a Eugenio M. de Hostos, en Puerto Rico, y la fuente de Cajal, en el Retiro de Madrid... Esta última, obra de grandes dimensiones, donde el artista ha imaginado una arquitectura llena de serenidad, en la que se desarrollan lo simbólico y lo estatuario. Otro de sus monumentos es la fuente a Concha Espina, en Santander.

Después de doce años de ausencia, Victorio Macho ha vuelto ahora a España, y Julio Romano ha logrado mantener con él un diálogo para INDICE.

—¿Don Victorio Macho?

—En la habitación número 411.

Pronto estoy frente al gran escultor. Porque Victorio Macho es un artista de raza, cuya torre de marfil jamás está desalquilada. Las manos de este extraordinario artífice convierten la piedra dura y rebelde en cosa blanda y suave, y su espíritu va domeñando el bloque informe e inerte hasta convertirlo en algo vivo...

La potencia creadora de Victorio Macho es enorme. En la conquista por la belleza ha sostenido este artista ilustre victoriosas batallas, y las estatuas y monumentos en los que ha dado permanencia a figuras egregias de la raza pregonan su grandeza.

Yo hablo con Victorio Macho en el cuarto de su hotel y sus palabras revuelan en la estancia, llevando nostalgia y ternura. Este «poeta del mármol» tiene en su mirada un fondo melancólico, y su palabra es mesurada y sencilla, sin petulancia ni esquirlas agresivas. Los años han puesto en su melena algunos hilos blancos.

—¿Qué tiempo hace que falta usted de España, señor Macho?

—Doce años.

—¿Sentía usted ya la nostalgia de la tierra?

—¡Ay, amigo mío! ¡Cómo se lleva la Patria en el corazón! Mi deseo vehementísimo era volver a respirar estos aires, pisar esta tierra, recorrer los sitios amados, tan llenos de recuerdos. Era la mía una querencia enfermiza. Sí, sí... Hay raíces espirituales que no se pueden arrancar. Aunque en el Perú, en Colombia y en otros países hispanoamericanos me han tratado con mucho amor y gentileza, colmándome de atenciones y teniendo para mi obra toda clase de elogios, aunque estaba allí rodeado de afectos y de triunfos, yo me notaba «enfermo de los crepúsculos de España». Y por eso estoy aquí.

—¿De dónde viene usted?

—Del Perú, donde he estado, como ya le he dicho, doce años. Me he casado en Lima con una dama de una familia de mucha prosapia y prestigio en tierras peruanas. Mi esposa se llama Zoililla Barrós, hija del doctor Barrós, gran abogado, hombre eminente de mucha dignidad en su vida y en su trato...—Y añade Victorio Macho—: He traído conmigo los restos de mi madre y de mi hermana. Mi madre ha muerto a los noventa y uno años.. Los he querido reunir a todos en un trozo de tierra de Madrid.

—¿Usted es de Palencia?

—Sí, soy de Palencia, pero desde los dieciséis años he vivido en Madrid. Siento un profundo amor por Castilla, por sus pueblos, por sus costumbres, por sus tipos tan llenos de dignidad. He recorrido las tierras de Castilla, llegando a los sitios más recónditos, por donde nadie estuvo.

—Me dijeron, señor Macho, que no quería usted hablar con los periodistas.

—Que eso no es cierto lo demuestra que estoy hablando con usted. He venido a buscar en España el silencio, el reposo. Estos últimos años he viajado por los países de Hispanoamérica, he ido a Nueva York y he dado el salto a Madri[...] cambio de climas ha socavado un [...] mi salud. He ido a Marañón, que m[...] prohibido fumar.

—El vicio azul—digo yo—. ¿Y qué [...] ha hecho usted en América?

—Mi obra en América ha sido extra[...]naria. Estando en Madrid ya tenía el e[...]go para Colombia de una estatua ec[...] de Sebastián de Velarcázar, que al se[...] puesta en París causó mucha sensaci[...] que fué exaltada por la crítica par[...] En París, el doctor Santos me encar[...] monumento a Uribe Uribe, que est[...] Bogotá. El señor Santos me llevó allá [...] colocar ese monumento, y allí fuí o[...] de homenajes por parte de la culta [...]dad colombiana. Yo no puedo ol[...] aquellos días. Y es que quizá a los [...]tas se nos valoriza con exceso. Pero [...] de yo arraigué fué en el Perú. F[...] Perú para hacer un monumento al [...]rante Grau, de origen catalán.

—¿Cómo «ve» usted América?

—América es una prolongación de[...]paña. Allí ha arraigado la vieja hida[...] hispánica. Se puede afirmar que E[...] está en América, pero es necesario [...] América esté en España. Estamos u[...] por la tradición y por el idioma. [...] gran fuerza es el idioma!

—¿Cuáles son ahora sus propósito[...]

—Mis propósitos son grandes. Traig[...] un barco de esculturas.

—¿Hará usted en Madrid alguna ex[...]ción de sus obras?

—No haré exposición. Mi propósit[...] que todo quede aquí. Es una ofrenda [...] hago a España de mi obra. Y pretend[...] unir todo esto en Toledo.

—¿Por qué en Toledo, señor Macho[...]

—Porque en Toledo está la clave de[...] lo español. Toledo es para mí la sín[...] de España.

—¿Ha ido usted al Retiro a ver su[...]culturas de Galdós y de Ramón y C[...]

—Sí, he estado allí, y me ha dado m[...]pena. El paso del tiempo ha hecho [...]lla en la obra. Los años muerden la pi[...]

—Como nuestras vidas—digo yo, [...]tándole con el gesto petulancia a mi[...]labras.

JULIO ROMA[...]

«LA CREMA DE LA INTELECTUALIDAD»

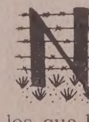
LA ESCALERA, EL SASTRE Y BALTASAR GRACIAN

No discutir por poseer la razón puede ser elegante. Insultar poseyéndola parece tonto, «y son tontos todos los que lo parecen». Insultar no poseyéndola es significativo: signo de mala voluntad y escasa inteligencia.

En la ciudad con «crema de intelectualidad» algo ocurre. Agrio es un adjetivo pobre. Pero Dinamarca es un hermoso país.

Parece que la ciudad-crema está en lo alto de una escalera de mano. Ella dice que ve un paisaje, a través de una ventana que sólo ella alcanza. Tontos hay que, por lograr un sitio en los tramos de esa escalera, dicen ver el paisaje.

Y cuando llega uno solo y desde su humilde tierra, pero verdadera, señala la mentira de aquel invisible paisaje—mentira que él descubre, porque se sabe que el paisaje sólo puede ser contemplado en el campo abierto, desde la montaña a la que no se puede subir con escalera de mano—, entonces los tonttos se sobrecogen de espanto y cierran todavía más sus ojos y abren todavía más sus bocas. Y el que está solo se acuerda del sastre de un cuento infantil. Se da cuenta de que a los tontos no les interesa el paisaje, sino la escalera. Se da cuenta, cuando les oye gritar de que están temerosos de descubrir su desnudez, de descubrir que los hermosos vestidos con que los han vestido en la escalera han sido tejidos con el hilo engañabobos, sólo visible para «inteligentes» de un cuento tan viejo que hasta los niños se ríen ya de él. Pero quien asegura ver el paisaje inexistente, de ningún modo quiere perder su privilegiada posición entre su corte de bobos.



La ciudad-crema está en el último tramo de la escalera. Al más mínimo empujón tiembla e insulta. ¡Qué apoyo tan firme tendrá esa escalera! Hay que pensar que, en un día, a cada momento más próximo, el batacazo será irremediable.

¿Resentido? Sí, sí, resentido. ¿Infeccioso, deshonesto, ignorante, estúpido? Pero uno está contemplando el paisaje. Uno no está dentro de la «crema-tística». A uno no le ha vestido el sastre del cuento.

Desinfectar es un verbo torpe, pero si lo usa la «crema», lo puede usar, es probable, la levadura. Pero más vale no usarlo. No lo usemos, pues. Purificar es un verbo más limpio.

Hay que purificar «la crema de la intelectualidad». No importa desde dónde, ni cómo, de momento. Para los matemáticos, el centro de la circunferencia es fijo. En Arte, el centro de la circunferencia puede estar en un punto cualquiera de su curva. Y esto también se puede demostrar.

(¿Quién puede «soltarse los pelos de la lengua»?; por caso, ¿será esa frase una imagen poética de la óptima poesía de la escalera? ¿Quién ha escrito «Por un instante mi dominio de sí brilla poderosamente»? T. S. Eliot, no, desde luego. El escribió: «*My self-possesion flares up for a second*».)

Y si entre la «crema» hay algun[...] algunos, hartos de tanta dulzura, [...]tasar Gracián les da la clave para el [...]cipio de su purificación:

«No aguardar a ser sol que se p[...] Máxima es de cuerdos dejar las cosas [...]tes que los dejen. Sepa uno hacer t[...]fo del mismo fenecer, que tal vez el [...]mo sol, a buen lucir, suele retirar[...] una nube, porque no le vean caer, y [...]ja en suspensión de si se puso o n[...]puso. Hurte el cuerpo a los casos [...] no reventar de desaires; no aguar[...] que le vuelvan las espaldas, que le [...]pultarán vivo para el sentimiento y m[...]to para la estimación; jubila con ti[...] el advertido al corredor caballo y [...] aguarda a que, cayendo, levante la[...] en medio de la carrera; rompa el [...]jo con tiempo, y con astucia la be[...] y no con impaciencia después al ve[...] desengaño.»

J. M. AGUIR[...]

Zaragoza, abril.

